

STUDIA

UNIVERSITATIS “PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

22

TÎRGU MUREȘ

2017

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Nicolae Manolescu
Prof. univ. dr. Alexandru Niculescu –
Udine (Italia)
Dr. Nina Zgardan – Chișinău
(Republica Moldova)
Dr. Paulette Delios (Australia)
Dr. Ana Hoțopan – Szeged (Ungaria)
Prof. univ. dr. Ion Pop
Prof. univ. dr. Mircea Muthu
Prof. univ. dr. G. G. Neamțu
Prof. univ. dr. Virgil Stanciu
Prof. univ. dr. Ion Simuț

COLEGIUL DE REDACȚIE

Director: Prof. univ. dr. Iulian Boldea
Redactor-șef: Prof. univ. dr. Al. Cistelean
Secretar de redacție: Lector univ. dr. Dumitru-Mircea Buda

Prof. univ. dr. Cornel Moraru
Conf. univ. dr. Smaranda Ștefanovici
Conf. univ. dr. Luminița Chiorean
Lector univ. dr. Corina Bozedeian
Lector univ. dr. Eugeniu Nistor

Tehnoredactare: Korpos Csilla

ISSN 1582-9960

Nr. 22/2017

Revistă acreditată de C.N.C.S. (categoria B) și indexată în: CEEOL, EBSCO, INDEX COPERNICUS, DOAJ, SCPIO.
<http://www.upm.ro/cercetare/studia%20website/html/arhiva.html>

Published by

„Petru Maior” University Press, Tîrgu Mureș, România, 2017

Str. Nicolae Iorga, nr. 1.

540088, Tîrgu Mureș, România

Tel./fax 0265/211838

e-mail : editura@upm.ro

Revista Studia Universitatis "Petru Maior". Philologia apare cu sprijinul Asociației pentru Cultură, Multimedia și Educație Democratică ALPHA

STUDIA UNIVERSITATIS „PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

Redacția: 540088, Tîrgu Mureș, str. Nicolae Iorga, 1, Telefon 0265/236034

SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

Studii și articole

AL. CISTELECAN , <i>George Bacovia – Decembrie / George Bacovia – December</i>	5
Iulian BOLDEA , <i>The 80th Generation. The Moment of the „Monday Literary Circle”</i>	10
Dorin ȘTEFĂNESCU , <i>C. G. Jung. Fondul obscur și lumea imaginilor interioare / C. G. Jung. The Obscure Background and the World of the Inner Images</i>	17
Luminița CHIOREAN , <i>Prepoziția. Adnotări la practica analizei gramaticale (II) / The Preposition. Annotations to Practising Grammatical Analysis (II)</i>	27
Eugeniu NISTOR , <i>Accentul pe cultură și valori în structura sistemului blagian de gândire / Emphasis on Culture and Values in Blaga’s Philosophical System</i>	34
Dumitru-Mircea BUDA , <i>Cărțile, exilul și epoca internetului / Books, Exile and the Age of the Internet</i>	42
Maria-Laura RUS , <i>Dialectul – o incursiune bibliografică / The Dialect – A Bibliographical Foray</i>	49
Adela DRĂUCEAN , <i>Amintiri din copilărie de Ion Creangă, Din poznele lui Dincă de Ioan Slavici – Două moduri de a surprinde întâmplările vârstei fără griji / Childhood Memories by Ion Creangă, of Dincă’s Pranks by Ioan Slavici – Two Ways to Capture Events of a Carefree Age</i>	54
Anca MURAR , <i>Silences Fantastiques Dans “Le Granit Et L’absence” de Marcel Schneider</i>	60
Attila IMRE , <i>A Logical Framework of Modal Verbs</i>	65
Smaranda ȘTEFANOVICI , <i>Nathaniel Hawthorne – Laudatio</i>	74
Niyi AKINGBE & Christopher Babatunde OGUNYEMI , <i>Countering Masculinity: Chinua Achebe’s Things Fall Apart And The Rise of Feminist Assertiveness in the Novels of Nigerian Female Writers</i>	81
Ehsan Emami NEYSHABURI & Parvin GHASEMI , <i>A Foucauldian Study of Power, Subjectivity, and Control in the Beats’ Literature and Life</i>	88
Bianca-Oana HAN , <i>A Brief Analysis of the Political Discourse</i>	109
Dana RUS , <i>Using Specific Technical Visuals in the Language Class</i>	113
Eliza Claudia FILIMON , <i>Carnavalesque Dazzle in Wise Children</i>	119
Costel CIOANĂ , <i>Între Bine și Rău: Motivul Orbirii în Basmul Fantastic Românesc / Between Good and Evil: the reason for blindness in Romanian fairytale</i>	127
Nicoleta Aurelia MARCU , <i>The Demise of the Imperial Fantasy</i>	143

Corina LIRCA , <i>The Emergence of Gloria Naylor's Short Story Cycle The Women of Brewster Place</i>	147
LAKO Cristian , <i>Slogan Localisation at Work: The REXONA Website</i>	153

Recenzii

Iulian BOLDEA , <i>La Echinox, în atelier. Corespondență Marian Papahagi-Ion Pop. 1969-1981</i> (Ediție îngrijită și cuvânt-înainte de Lucia Papahagi), prefață de Ion Pop, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2015	157
Bianca HAN , Attila Imre, <i>Traps of Translation, A Practical Guide for Translators</i> , Editura Universității Transilvania Brașov, 2013.....	159
Iulian BOLDEA , Victor Ieronim Stoichiță, <i>Despărțirea de București. O povestire</i> , Editura Humanitas, București, 2015.....	161
Cristina NICOLAE , Eliza Filimon, <i>Worlds in Collision. Angela Carter's Heterotopia</i> , GRIN Publishing GmbH, 2013, ISBN-13: 978-3-656-50763-5	164

GEORGE BACOVIA - DECEMBRIE

George Bacovia – December

AI. CISTELECAN¹

Abstract

Simple observation: The following exercises are not (really) addressed to those who are already initiated in reading and interpreting poetry. They are meant to help those who are at the beginning, pupils and students. I am not interested in the possible (poetry) reader's critical erudition, but in the possibility to personally assume the poetry, even though I am not on the side of those who think that the exegesis stifles the literary work (on the contrary I think it is a way toward s the work). Therefore I did not 'decorate' my commentary with links and footnotes, even though the experts can immediately notice that many observations had already been written – or they had become common facts.

Keywords: Bacovia, poetry, reading poetry, exegesis

Decembrie e o lună tracasată de reformele calendarelor și de tot felul de agresțiuni reformiste care au adus-o nu doar într-o situație de incongruență, dar chiar într-una de impostură. Una spune numele ei, alta locul ei. E o lună dislocată, marginalizată mai întâi de inserția celor două luni imperiale iar apoi împinsă în situația funestă de final arbitrar al anului. E, așadar, o lună sancționară, un *terminator* temporal. E ucigașul definitiv, cel care le îngheață pe toate. Decembrie e moartea. Creștinismul i-a dat însă și valențe sărbătorești, mai ales după acordul asupra Crăciunului realizat de catolici și ortodocși. (Ce-i drept, și la romani avea o valență sărbătorească, de vreme ce atunci se țineau saturnaliile; dar era o valență de exorcizare, o ieșire din timp, o scăpare în lumea întoarsă pe dos). E, de atunci, și o lună a speranței. Dar calitatea ei meteorologică esențială rămâne cea de exterminator al naturii, al vieții și al culorilor ei. Lunile de toamnă sunt luni cu vocație picturală, țin de școala impresionistă, pe când decembrie e luna reducăției la cenușiu, la monotonia cenușiei. Dintr-un tablou, lumea devine o gravură; o epură de linii sumbre și de spații pustii. Cu toate astea, chiar în plin repertoriu de funeste, decembrie e și luna inocentizării lumii. E luna primei zăpezi, a ninsoii care acoperă toate diformitățile și urâtențiile lumii, luna care angelizează lumea. Prima ninsoare e o reverie în sine, un drog care duce pe toată lumea înapoi în copilărie. Cât ține prima ninsoare nu mai există maturi și bătrâni, există numai copii. Întâi fulgi copilăresc lumea, o traduc în candoare și-n euforia inocenței și a zborului (toate jocurile zăpezii sunt, în felul lor, niște zboruri); în bucuria pură a jocurilor de vertij; așadar, a jocurilor de pe pragul extazelor. Prima ninsoare e, prin urmare, nu doar un factor de estetizare a lumii, ci și unul de euforizare a ei și de purificare. Din urâtă, lumea devine candidă. E un eveniment de transfigurare, de de-materializare, de nu chiar de spiritualizare; o festivitate cosmică de infantilizare și elevație, de angelizare.

Pentru toată lumea prima ninsoare e o sărbătoare, nu o catastrofă. Pentru toată lumea în afară de Bacovia, a cărui meteorologie stă mereu sub semnul catastroficului (din această perspectivă, firește că serviciile naționale de drumuri sunt eminent bacoviene, căci

¹ Professor PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

și pentru ele prima zăpadă e totdeauna o catastrofă). *Decembrie* (de fapt, *Decembre*) procesează tocmai acest moment de solemnitate cosmică, de elevație și euforie a candorii, momentul primei ninsori. E reveria primilor fulgi transformată, strofă cu strofă, printr-un mecanism atroce, într-un cataclism final; într-o reverie a morții criogene.

Te uită cum ninge decembre...
Spre geamuri, iubito, privește –
Mai spune s-aducă jăratec
Și focul s-aud cum trosnește.

Nu i s-ar putea reproșa primului vers că nu promite o reverie (deși nici de tot sigur nu e că ar face-o; neutralitatea afectivă a versurilor bacoviene lasă un spațiu de ambiguitate a atitudinii); în orice caz, așa pare: că poetul îi dăruiește iubitei spectacolul unui miraj, că vrea să împărtășească anume cu ea miracolul ninsorii; ninsoarea, neavând agent responsabil, e un fenomen a-cauzal, un fel de manifest metafizic al cosmosului, un fapt de maximă spontaneitate; un fenomen în sine, necauzat, necondiționat, nedeterminat; o pură spontaneitate, ca a oricărui miracol. La Bacovia însă avem agentul numit în clar: e *decembre*, el/ea ninge; personalizarea unui verb impersonal e o intenție obscură de a culpabiliza, aici, luna decembrie (sau, dacă stăm pe ambiguitatea atitudinală a primului vers, de a-i atribui un miracol; dar nu putem sta mult, versurile următoare vor scoate această ipoteză din cauză). În caz că se-ntîmplă ceva rău, avem un vinovat sau, oricum, un responsabil.

Și ceva rău începe să se presimtă deja din versul al doilea; în loc s-o ducă la fereastră și să-i arate dansul fulgilor, ba chiar s-o îndemne să prindă unul, Bacovia îi spune să stea departe de fereastră și doar să privească, de la distanță, într-acolo; e o precauție ce nu pare la locul ei într-o bucurie a participării la miracol, dar această precauție va deveni tot mai explicită și transformată într-o strategie de retragere din fața miracolului promis; am spus „ferastră” (anume), dar la Bacovia n-avem de-a face chiar cu o fereastră – ori cu mai multe – ci doar cu niște „geamuri” care sunt doar pe jumătate ferestre; sinonimiile au calitatea de a conține nu doar diferențe, ci și contrarietăți; fereastra e deschidere, participare, comunicare, implicare; geamul e doar pentru contemplație, la adăpost, el fiind și „ferastră”, dar și „geam” pur și simplu, folie izolatoare, oricât de transparentă. Geamul e o fereastră care nu se deschide, ci izolează; pe deasupra, mai e și distanța introdusă de poet ca precauție: „spre”, de departe. Începe să se strecoare printre versuri o spaimă, o angoasă, una care va deveni clară în al treilea vers. Atîta teroare (de frig, de potop) s-a insinuat deja încît poetul cere nu să se întetească focul, ci să se aducă de-a dreptul focul substanțial, focul materializat – jăratecul -, spre a face depozit din el. Ni se prevestește deja catastrofa. În orice caz, poetul („eul liric” adicăteala) e atît de terifiat încît vrea să vadă/audă/simtă focul viu, nu doar căldura lui. Vrea să fie sigur că focul e receptat de toate simțurile. Nici n-a început bine să ningă în primul vers că-ntr-al patrulea ninsoarea a devenit o teroare. Se vede deja din prima strofă – și va deveni tot mai evident pe parcurs –

în ce situație discursivă (dar și domestică, existențială) ne aflăm: toate verbele folosite de poet sunt imperative, sunt comenzi, ordine date. Chiar și ceea ce părea îndemn generos la început devine, în succesiunea imperativelor, o comandă. Avem aici un general care-și tratează iubita ca pe o ordonanță, ca pe o slujnică sau asistentă medicală (cam așa se întâmplă tot mereu în „erotica” lui Bacovia). Miracolul promis inițial s-a transformat deja într-o spaimă definitivă, într-o teroare a frigului și congelării.

*Și mîna fotoliul spre sobă,
La horn să ascult vijelia,
Sau zîilele mele – totuna –
Aș vrea să le-ascult simfonia.*

Nu e însă de-ajuns că stă departe, că ține fereastra închisă, că i se aduce jăratec și că focul e atît de intens încît explodează de vitalitate; teroarea e atît de manifestă încît poetul trebuie dus lîngă sobă, lipit de focul exaltat la maximum. Dar ce-o fi cu el de face asemenea impolitețe? Cum de-și pune iubita să „mîne” fotoliul spre sobă? Desigur cu el însuși în fotoliu...desigur el se află într-o situație delicată...boală? ebrietate? Ce neputință-l face să fie atît de mitocan încît să-și pună iubita la o treabă atît de grea? (ipoteza a doua, nu de ignorat la Bacovia, pare aici exclusă avînd în vedere cît de detaliate și precise sunt comenzile...). Fapt e că Bacovia vrea să fie cît mai aproape de foc și cît mai departe de vijelia de afară, pe care vrea doar s-o asculte la radio (la „horn”), transmisă de departe, cît mai intermediată. Atîta frig existențial s-a strecurat în viața lui încît analogia (alegoria) dintre propria viață și vijelia de afară devine imediată. Bacovia nu suportă, terorizat, o „vijelie”, ci trăiește o vijelie, o viață a cărei armonie s-a transformat în haos, în cacofonie de angoase, dar la al cărei secret muzical, la a cărei ordine poetul năzuiește să ajungă; speră că nu e vorba doar de o dezordine existențială în destinul său, ci și de un cifru muzical ascuns. Frigul de afară e deja frig lăuntric.

*Mai spune s-aducă și ceaiul,
Și vino și tu mai aproape, -
Cîtește-mi ceva de la poluri,
Și ningă... zăpada ne-ngroape.*

Pare că nimic nu poate liniști spaima odată pornită (la Bacovia nici nu se poate, lucrurile merg totdeauna în avalanșă). După toate măsurile luate, mai e nevoie și de un ceai cald – căldura să nu fie doar dinafară, ci și dinăuntru, focul trebuie interiorizat (căci frigul a intrat deja în viscere); și, firește, de o iubită pe genunchi. Acum da, cazemata domestică e desăvîrșită: ferestrele-s zăvorîte, focul duduie, poetul stă lipit de sobă, ceaiul aburește iar iubita e unde trebuie. Toate sursele de căldură, de toate felurile, sunt mobilizate în jurul poetului. Avem o scenă de un idilism invidiabil. Totul, înăuntru, e angajat în amenajarea unui cuib călduros; afară n-are decît să se prăpădească lumea,

înăuntru confortul e de-a dreptul idilic. Bacovia e într-o nacelă domestică, asigurat. Ca să fie și mai îndepărtată de el teroarea de afară, iubita trebuie să-i citească povești de la poluri, povești de departe, de cât mai departe. Dar aceste reportaje de îngheț citite de iubită, aceste morți prin criogenie, sunt *aici*. Poetul s-a baricadat, dar în același timp vrea să trăiască, prin intermediar, senzațiile înghețului (în vreme ce focul îi cîntă la urechel). Vrea să asculte, anticipat, povestea propriei morți. Căci un mormînt confortabil și-a pregătit Bacovia în mijlocul potopului de ninsoare. De-acum poate să ningă pînă cînd zăpada îi va îngropa, pînă cînd cuibul va deveni chiar mormîntul celor doi.

*Ce cald e aicea la tine,
Și toate din casă mi-s sfînte, -
Te uită cum ninge decembre...
Nu rîde... citește-nainte.*

Un mormînt „faraonic” și-a pregătit Bacovia: călduros, confortabil, cu toate cele dragi lui lîngă el, numai bun să fie închis în gheață ca-n chihlimbar. Lucrurile din casă nu i-s doar „dragi”, ele au căpătat o aură de sfințenie deoarece sunt lucruri cu care va trece dincolo, într-o piramidă de gheață care include toată lumea. Iar ninsoarea (ca și ploile din alte poeme) a devenit (cu toate că repetiția pare inocentă) coșmarescă, a dus-o pe biata iubită – mai fragilă la nervi – în pragul isteriei. Dar Bacovia n-are milă de crizele iubitei; ea trebuie să-și facă treaba oricum, trebuie să-și joace rolul pînă la capăt în această îngropăciune fastuoasă, servă jertfită. Așa funebră cum se prefigurează, această reverie a morții prin congelare e cea mai intensă reverie bacoviană; e moartea dorită (singurul lucru pe care, de fapt, poetul și-l dorește e moartea), spre deosebire de moartea prin descompunere, care-l îngrozește chiar și pe Bacovia. Moartea igienică, moartea prin conservare.

*E zîină și ce întuneric...
Mai spune s-aducă și lampa –
Te uită, zăpada-i cît gardul,
Și-a prins promoroacă și clampa.*

Lumina are un regim foarte fragil la Bacovia. E oricînd copleșită de întuneric iar zilele devin nopți. De regulă, nopți ultime, definitive. Ca și aici. Ultima zi e, în realitate, ultima noapte. O noapte a lumii, cu toate luminile stinse. Doar în odăița-mormînt mai e lumină. Dar transformarea ei în mormînt e aproape definitivă: nu numai că pereții de zăpadă cresc tot mai definitiv, dar deja nu se mai poate ieși din cuibul călduros; el a devenit o celulă, un mormînt închis.

*Eu nu mă mai duc azi acasă...
Potop e-napoi și nainte,*

Te uită cum ninge decembre...

Nu râde... citește nainte.

Ar putea părea o strofă de prisos, de vreme ce poetul nu mai are cum ieși din casa-mormînt. În orice caz, explicitează ce mai trebuia. Și face din cel mai inocent vers – lait-motivul poemului – un vers tot mai terifiant, notînd progresia funestă a ninsorii. Și provocînd progresia isteriei... a isteriei din pragul morții.

Decembre proiectează visul bacovian absolut: un vis al morții estetizate.

THE 80ST GENERATION. THE MOMENT OF THE „MONDAY LITERARY CIRCLE”

Iulian BOLDEA¹

Abstract

The postmodernist canon stands, for a change, a contradictory character. On the one hand, postmodernism is entirely reluctant to any canon, to any intention of canonisation, of unity of the literary, voting for a relativist, multicultural and centrifugal perspective. The Romanian Postmodernism is, therefore, ironic and parodic, quite fanciful and cynic, fairly subjective and unbiased. Reality is, according to Ioan Groșan, the only aspect regarded by the post-modern writers. The Romanian Postmodernism reconsiders the theme of authenticity, becoming a mobile and active mirror of reality. On the other hand, there are times when the post-modern writers regard the same works of art, works characterised by diversity and mobility, they explore different discourse types, they casually de-mystify and parodically live their own biographies, exalting the text as a way of living, as a means to live through literature.

Keywords: generation, poetry, Romanian Postmodernism, authenticity

Preliminarii. Postmodernismul românesc

Reprezentanții postmodernismului românesc aduc cu ei în literatura română un spirit nou, un impuls al insurgenței provocatoare, dar și o încercare de redefinire a limbajului poetic, nu ca iluzie incantatorie, ca extaz al muzicalității ori ca fascinație a evaziunii în ficționalitate, ci, mai curând, ca o coborâre în infernul cotidian, în banalitatea anonimizantă a prezentului de cea mai pură concretețe. O astfel de poezie a cotidianului, a realului radiografiat în visceralitatea sa nu exclude, însă, deloc experimentul formal, recursul la autoreflexivitate și la formulele metaliteraturii, prin care poezia se întoarce asupra ei, își contemplă cu luciditate alcătuirea, propria expresivitate și propriul demers expresiv. Marile teme sunt, astfel, nu de puține ori, dezavuate, puse sub semnul relativității ironice ori parodice, după cum noua viziune asupra discursului liric presupune, din ce în ce mai mult, focalizarea enormă a detaliului, decuparea premeditată a amănuntului revelator, conștiința hiperlucidă a fragilității și convenționalismului mecanismului poetic, dar și a măștilor, a rolurilor și funcțiilor pe care și le asumă, în propria alcătuire textuală, eul liric. În acest sens, de faptul că poeții postmoderni demontează fascinația estetică a procedeului, îi „denudează” resorturile artistice, se leagă și nevoia unui dialog mult mai susținut și mai eficient cu receptorii comunicării lirice, cu cititorii, din perspectiva unei viziuni mai verosimile, mai autentice asupra lumii și asupra propriului text. De aici până la spiritul ludic, la experiment și la conștiința jocului ce prezidează multe creații postmoderne, nu este decât un pas, după cum remarcă și Mircea A. Diaconu: „Un spirit ludic, consecință tocmai a maximei seriozități, guvernează orice inițiativă. «Dubla

¹Professor PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

codificare» (Matei Călinescu) înseamnă trimiterea simultană la lume și la text, la real și la artificiu. Tocmai de aceea «realismul poeziei tinere» nu răspunde principiului mimesisului, pe care, din această perspectivă, îl contrazice, iar formele față de care poezia acționează mimetic nu sunt altele decât acelea, istoricizate deja și astfel instituționalizate, ale literaturii; ruptura este, prin urmare, și continuitate, chiar dacă atitudinea este parodică și pare neserioasă. Seriozitatea nu mai e, de altfel, cu puțință, decât în limitele ludicului (...). Firește că dacă poemul e un «laborator hipertextual», atunci orice convenție asupra purității lirismului e abolită. Miza este, dimpotrivă, a impurității genurilor și a impurității poeziei înseși, expresie a tendinței spre un sincretism recuperator și a unei atitudini centrate pe voluptatea formelor și pe voluptatea estetă a inteligenței”.

Modelul poetic postmodernist se alimentează, astfel, cum s-a văzut, dintr-un set de opțiuni estetice hibride, eclectice, care sunt, însă, reunite într-o viziune lirică integratoare, dominată de luciditate, conștiința reflexivă și autoreflexivă, ironie și parodie, instinct ludic și conștiință a precarității propriilor constructe artistice, oscilarea fertilă între prozaismul cotidian și structurile textului, supuse unui examen cvasiclinic. Mircea Cărtărescu oferă, chiar, definiția unui poem postmodern: „Astfel, poemul-standard optzecist tinde să fie lung, narativ, aglutinant, cu o oralitate bine marcată prin efecte retorice speciale, agresiv (trăsături specifice generației Beat), dar și ironic și autoironic, imaginativ până la onirism, ludic, dovedind o dexteritate prozodică și lexicală ieșită din comun (tradiția românească nemodernistă), în fine impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale și de autoreferențialitate. Acest ultim grup de trăsături, pronunțat postmoderne, merg uneori până foarte departe, ajungând în cazul unor autori la o adevărată sincronie stilistică, avînd la bază reciclarea stilurilor istoricizate ale poeziei românești și folosirea lor simultană, cu distanță ironică bine marcată, dar și cu o anumită tandrețe”. Vocația autenticității, de la exigențele căreia pornește demersul artistic postmodern se fundamentează, așadar, pe un spirit critic de o luciditate extremă, pe exercițiul relativizant al ironiei, pe jocul intertextual și metatextual, dar, în egală măsură, și pe imersiunea în bolgiile cotidianității, din care rezultă o expresivitate cu totul nouă, de surprinzătoare pregnanță.

În luna martie 2017 se împlinesc patruzeci de ani de la prima reuniune a Cenaclului de Luni, cea mai importantă manifestare de grup a literaturii române postbelice. E un prilej de a rememora importanța, semnificațiile estetice și relevanța poeziei optzeciste, plasând manifestările Cenaclului de Luni în contextul literaturii postmoderne românești. Primele dezbateri, controversate și articole despre postmodernism se manifestă înainte de anul 1980. Mircea Martin schițează, în 1979, un „portret de grup” al noilor poeți, circumscriind mărcile distinctive ale noii generații lirice: „Reprezentativă mi s-a părut însă atitudinea lor față de poezie, poezie pe care face impresia că vor să o cucerească fugind de ea; îndepărtându-se, altfel spus, de ceea ce s-a făcut până la ei, de ceea ce au făcut cei care s-au afirmat înaintea lor”. Criticul constată astfel, o netă voință de individualizare, dar și un efort de de-liricizare a poeziei, de stimulare a prozaismului, practica unei „poetici a cotidianului” fiind tot mai frecvent utilizată, împreună cu o „retorică” a dezinhibării și a

desolemnizării limbajului. Criticul Ion Pop sugerează, în articolul *Noua poezie nouă*, filiațiile, corespondențele, convergențele dintre poezia optzecistă și avangardismul românesc, prin propensiunea spre farsă, bufonerie, spirit insurgent, fragmentarism și aleatoriu, dar și cu predilecția pentru înregistrarea fluxului încontinent de imagini, senzații și forme al concretului: „Lirismul lor e tulbure-aluvionar, dinamizat de energii obscure, greu de canalizat, antrenând cu sine mari suprafețe «prozaice», ca în virtutea unor impulsuri ce caută înainte de orice altceva un impact cât mai profund cu «viața imediată»”. Tot Ion Pop remarcă, de asemenea, „conjugarea, la mulți dintre tinerii poeți, a rafinamentului construcției textuale, a discursului ce se autodemască ironic în calitatea sa de convenție, cu tendința «transcrierii» evenimentului cotidian, a realizării acestui contact mai direct, mai puțin «poetic» cu realul”.

O altă abordare teoretizantă a poeziei optzeciste se regăsește în articolul lui Nicolae Manolescu *Cei mai tineri scriitori*, în care este subliniată atracția spre real, implicarea, depoetizarea, refuzul evaziunii și revelațiile cotidianității, ca elemente specifice noii orientări lirice: „O a doua trăsătură a literaturii acestor tineri este refuzul foarte net al oricărui evazionism. Ei scriu (sau vor să scrie) despre ceea ce trăiesc mai mult sau mai puțin nemijlocit (...). Poezia tinerilor e impregnată de viața din jurul lor și e o poezie cu ochii deschiși, atentă, lucidă, adesea critică”.

Postmodernismul românesc se relevă, în poezie, cel puțin, ca o orientare literară cu trăsături eclectice, provenind din influențe și ecouri diverse, dar mai ales din asumarea premeditată a unei poetici în mod programatic mobile și autentice, disponibile la nou, la experiment, la spiritul ludic, fantezist și ironic. De altfel, ironia este o figură privilegiată, un procedeu ce singularizează postmodernismul românesc, fapt remarcat și de Radu G. Țeposu: „Poezia postmodernă, de care a vorbit, printre primii la noi, dacă nu cel dintâi, Alexandru Mușina, își recuperează omogenitatea nu în planul iluziei, ci în acela al conștiinței creatoare. Liantul său e, cum am zis, ironia. Unii au văzut în aceasta o probă a neseriozității, o persiflare a adevăratelor valori. Însă rolul ironiei în poezie seamănă cu cel al unui duș rece. Nu mai scormonesc acum definiția ei, însă atitudinea ironică, departe de a fi o bagatelă, dizolvă orice transcendență, sugerând o situație mai exactă a poetului, fie în raport cu textul, fie în raport cu realitatea pe care o tatonează (...). Desubstanțializarea lumii fiind una din trăsăturile viziunii postmoderne, efortul acestei literaturi se îndreaptă spre omogenizarea prin cumul, prin aglomerare, prin suprapunere. Retorica, practica textuală egalizează totul și nu întâmplător imaginea de panoptic e foarte des întâlnită. Fragmentele de real capătă sens doar în procesul descrierii (povestirii), singurul mod, de altfel, de a sugera o nouă ontologie”. Cultivarea, cu premeditare, a unei lucidități casante, ironice, alături de spiritul livresc și de instinctul parodic sunt mărcile specifice ale acestei poezii ce susține, totuși, primatul realului, al cotidianului, în dauna oricărei idealizări, proclamă starea lirică drept stare de urgență a ființei, o stare de criză perpetuă a unui eu liric ultragiătat de manifestările precare ale unui real de o concretitudine violentă, agresivă.

Cei mai importanți reprezentanți ai postmodernismului poetic românesc au mizat pe formule lirice diverse, conturând, în registre stilistice de o deconcertantă varietate,

universuri poetice convergente, totuși, mai ales din perspectiva prezenței tutelare a unei conștiințe artistice de maximă luciditate. Radu G. Țeposu, în *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* realizează și o tipologie, o clasificare ordonatoare a vocilor postmodernismului poetic românesc, relativă, desigur, ca orice taxinomie, dar, pe de altă parte, utilă prin prisma sistematizării unor forme, formule inedite sau din perspectiva unei sintaxe a imaginarului poetic. Criticul distinge, astfel, *cotidianul prozaic și bufon* (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Liviu Ioan Stoiciu, Florin Iaru, Alexandru Mușina), *gnomicii și esotericii, manieristii* (Nichita Danilov, Ion Bogdan Lefter, Mariana Codruț), *fantezismul abstract și ermetic* (Ion Stratan, Matei Vișniec, Aurel Pantea), *criza interiorizării, patosul sarcastic* (Ion Mureșan, Mariana Marin, Marta Petreu), *criticismul teatral și histrionic, comedia literaturii* (Petru Romoșan, Daniel Corbu, Mircea Petean), *sentimentalii rafinați* (Romulus Bucur, Aurel Dumitrașcu, Dumitru Chioaru). Reprezentanții postmodernismului românesc furnizează literaturii române un spirit nou, un impuls al insurgenței provocatoare, dar și o redefinire a limbajului poetic, nu ca sursă de iluzie incantatorie, ca extaz muzical sau ca fascinație a evaziunii în ficționalitate, ci, mai degrabă, ca o coborâre în infernul cotidianului, ca imersiune în banalitatea anonimizantă a prezentului de cea mai pură și stridentă concretețe. Desigur, poezia cotidianului, a realului visceralizat nu exclude experimentul formal, autoreflexivitatea, recursul la metodele și formulele metaliteraturii, prin care poezia se oglindește pe sine, în chiar tectonica propriei sale expresivități. Marile teme sunt dezavuate sau relativizate, prin insertul ironic ori parodic, iar viziunea lirică recurge frecvent la focalizarea enormă a detaliului, la decuparea unor secțiuni revelatoare din real, punând în scenă conștiința hiperlucidă a fragilității și convenționalismului mecanismului poetic, dar și o poetică a măștilor, a rolurilor și funcțiilor pe care și le asumă, în propria alcătuire textuală, eul liric.

Cenacul de Luni – poezia ca stare de spirit

Fenomen cultural de incontestabilă importanță în contextul literaturii române contemporane, Cenacul de Luni și-a desfășurat activitatea între anii 1977 și 1983, în București. Rezultat al unei inițiative a lui Radu Călin Cristea, alături de Călin Vlasie și alți studenți la acea vreme, condus de Nicolae Manolescu, cu o primă ședință ce a avut loc în 3 martie 1977, o zi înainte de cutremurul ce a devastat Bucureștiul, *Cenacul de Luni* a fost o lecție de libertate creatoare și o formă de stimulare a talentului („Funcția Cenaclului de Luni a fost de a ne biciui pe fiecare și de a scoate ce era mai bun în noi”, scrie Alexandru Mușina). Desigur, istoria, fizionomia și evoluția acestei grupări trebuie să fie inserate în cadrul referențial mai amplu al generației '80, după cum unele racorduri – necesare, inevitabile – trebuie întreprinse cu ambianța literară a epocii, cu revistele literare studențești care au reflectat, în paginile lor, activitatea Cenaclului de Luni, publicând, totodată, poezii, eseuri, articole ale membrilor săi (*Convingeri comuniste, Amfiteatru, Viața Studențească* - București, *Echinox* – Cluj, *Opinia studențească, Dialog* – Iași, *Forum studențesc* – Timișoara). De asemenea, o imagine dihotomică e cea care transpare din studiul unor publicații divergente ca opțiuni estetice și etice, ca *România literară* și *Săptămâna*. În timp ce

în *România literară* membrii *Cenaclului de Luni* aveau parte de o receptare pozitivă și chiar elogioasă, în publicația patronată de Eugen Barbu reacțiile erau negative, manifestându-se o crasă lipsă de înțelegere față de noul fenomen poetic optzecist.

Mircea Cărtărescu devine, destul de repede, unul dintre cei mai reprezentativi poeți ai *Cenaclului de Luni* și ai generației sale. Într-un text publicat în cadrul anchetei echinoxiste *Dreptul la timp*, Cărtărescu definește tectonica, starea și relieful poemului în care se conjugă substanța și spiritul, într-un spectacol vast și cuprinzător al inteligenței, ironiei și jubilației senzoriale: „Fiecare poem tinde să devină o lume în care se întâmplă cât mai multe, în care se scot cât mai multe efecte speciale, în care se trec în revistă cât mai multe istorii. În poem se concentrează, într-o fabuloasă opulență, cât mai multă substanță și cât mai mult spirit”. Într-un interviu acordat revistei *Vatra*, Mircea Cărtărescu relatează povestea *Cenaclului de Luni*, a prietenilor și prietenilor de acolo, a atmosferei de emulație și a climatului de exigență estetică în care se derulau ședințele grupării lunediste: „Fiind în armată, primeam scrisori de la un coleg care intrase deja la Litere, și așa am aflat că existau acolo două cenacluri, «Junimea», condus de Ovid S. Crohmălniceanu, și «Cenaclul de luni» al lui Nicolae Manolescu. Când am devenit și eu student, anul următor (după ce, în vara lui 1976, am scris *Cădere*, primul meu poem adevărat), am mers întâi la «Junimea». Abia din anul al doilea am ajuns și la Manolescu. Eram deja într-un fel de război cu poeții din facultate, mai ales cu Coșovei și Iaru, fiindcă eu scriam cu totul altfel de poezie pe-atunci. Ne atacam și ne ironizam reciproc. Ceva mai târziu am început să scriu și eu ca ei, căci spiritul ludic și ironic al poeziei din *Cenaclul de luni* era foarte molipsitor, și-am devenit prieteni foarte buni. Cred că am citit apoi de zeci de ori la *Cenaclul de luni*, devenisem stâlp al cenaclului. Am fost extrem de apropiat de Traian, care mi-a fost cel mai bun prieten în facultate, de Mariana Marin, colegă de an cu mine, și de Tudor Jebeleanu. M-am înțeles foarte bine cu Iaru, cu Bogdan Lefter, Ghiu, Romulus Bucur, Matei Vișniec și Magda Cârneci. Am avut însă o mulțime de neînțelegeri cu Stratan și mai ales cu Mușina, oameni mai dificili, dar pot spune că i-am iubit și pe ei ca pe toți ceilalți. Poeții de luni erau extrem de uniți, era o emulație extraordinară între ei și o admirație pe măsură. Anii 80 au fost cei mai mizerabili pe care i-am trăit, dar noi trăiam în poezie în asemenea măsură încât, când epoca a trecut, eu, cel puțin, am refuzat să mai scriu versuri. Cu timpul, am ajuns să-i cunoaștem și pe cei din provincie, așa că Ion Mureșan sau Stoiciu ne-au devenit apropiați, mai târziu i-am cunoscut și pe poeții germani de la noi, care-au emigrat apoi cu toții. M-am simțit foarte bine în climatul generației 80, dar ea a durat doar cât tinerețea noastră. După ce-am trecut de 30 de ani, mi-a devenit limpede că optzecismul trebuia depășit. Din anii 90, fiecare dintre noi a mers mai departe pe cont propriu”.

Alexandru Mușina, unul dintre cei mai fervenți promotori ai *cenaclului*, teoretician subtil al fenomenului poetic modern și postmodern, subliniază rolul lui Nicolae Manolescu în orientarea membrilor *cenaclului*, în conducerea discuțiilor critice și în formularea unor viziuni lirice: „Poezia pe care o făceam, pe care ne-o doream era nouă, și pentru el (Nicolae Manolescu, n.m. I.B.) nici nu știu dacă, atunci, chiar o gusta pînă la capăt... Altele au fost meritele sale. Și nu mici: 1. ne-a ținut spatele, a făcut posibil ca

cenaclul să existe; 2. a creat o atmosferă ideală, de mare libertate (la un moment dat, Coșovei și subsemnatul am adus mitraliere de jucărie și, în loc de comentarii, trăgeam în cei ale căror lecturi nu ne plăceau), dar și de rigoare...; 3. era un extraordinar comentator pe text (întocmai lui Lovinescu, înclina cel mai adesea în direcția dominantă în comentariile anterioare, chiar dacă greșită, dar analizele sale erau strălucitoare)... Însă nu Manolescu a făcut cenaclul, nu el ne-a învățat să scriem. Și cu atât mai puțin criticii din cenaclu... Miza noastră era poezia, un altfel de poezie.”). O formă importantă de promovare a cenaclului a fost și publicarea poeziilor unor membri ai grupării în *România literară*, nr. 20/ 18 mai 1978, în care apare o selecție de doisprezece autori: Elena Ștefoi, Florin Iaru, Viorel Padina, Matei Vișniec, Alexandru Mușina, Traian T. Coșovei, Radu Călin Cristea, Romulus Bucur, Mircea Cărtărescu, Călin Vlasie, Domnița Petri, Ion Stratan. E interesant, însă, modul în care Bogdan Ghiu privește, din interior, istoria și repercusiunile est-etice ale Cenaclului de Luni, subliniind actualitatea și performanțele expresive (textualiste) ale fenomenului, prin practicile discursive promovate, prin vocația ludică, dar și prin gustul libertății de creație, de gândire și de rostire: „Prin literatura practică ca unică etică socială, prin literatura privită implicit ca unic spațiu de libertate responsabilă, dialogală, Cenaclul de Luni este, azi, mai actual - adică mai urgent actualizabil - ca niciodată. Mesajul său, umanist tocmai pentru că non-politic și ne-filosofic - literatura, în sens extins, ca poziție etică care nu goleşte instrumental cuvintele, ci «se joacă» cu consistența lor plastică, potențînd-o -, a reinventat non-opozițional și a-craticdemocrația într-un context suprem non-democratic. Și chiar într-o democrație formală, precum cea în care trăim, resursele democrației rămînînd «literare», «estetice», «poetice»: expresivitatea ireductibilă, pe care nicio reprezentare, estetică sau politică, n-o poate epuiza, a ființării-împreună, a coexistenței dialogale, prin limbaj, ca limbaj. În societate, numai limbajul și «practicile discursive» sînt substanțiale, tocmai de aceea fiind instrumentalizate și reificabile”.

Cenaclul de Luni nu era, însă un cenaclu exclusiv al poezilor bucureșteni, pentru că acolo au citit și poeți importanți din provincie, care apoi și-au redefinit fizionomia estetică. Două nume se impun cu deosebire: Ion Mureșan și Liviu Ioan Stoiciu. De asemenea, în 1981, în urma unei invitații a lui Traian T. Coșovei, citesc în Cenaclul de Luni și trei ieșeni (Liviu Antonesei, Nichita Danilov și Lucian Vasiliu). Demnă de interes este, în același timp, deschiderea *Cenaclului de Luni* față de tinerii autori, adolescenți, în curs de formare Simona Popescu, Caius Dobrescu, Marius Oprea și Andrei Bodiu, care au citit la cenaclu, au fost susținuți și apreciați. De altfel, într-un interviu, Andrei Bodiu evocă atmosfera cenaclului, figurile remarcate acolo, ambianța de ansamblu și de detaliu: „Recent, Nicolae Manolescu și-a reamintit venirea noastră în Cenaclul de Luni. Trebuie că a fost ceva cu totul special dacă, după atîta vreme, domnia sa își amintește foarte bine «desantul» nostru acolo. Cît despre cine n-a fost prima dată... N-am fost toți patru? Îmi amintesc că Oprea a citit *Sala de așteptare*, pe care în stilu-i caracteristic o bătuse de cîteva ori la micuța sa mașină FlyingFish, Dobrescu a citit un poem pe două voci cu Oprea, lectură care, țin minte, l-a entuziasmat pe Florin Iaru și eu am citit vreo zece poeme

scurte, din care îmi amintesc că lui Manolescu i-a plăcut *Vagabondaj*. Înseamnă că Simona a lipsit. Nu sînt însă sigur. Au trecut nouăsprezece ani de atunci. Cert e că a doua oară cînd am citit, Simona a avut un succes extraordinar. Îmi amintesc că atunci am citit mai mulți, inclusiv Daniel Pișcu și încă cineva, pe care, iarăși, cu toată bunăvoința, nu mi-l amintesc. Atmosfera de la Cenaclul de Luni era senzațională. La a doua participare cred că erau în jur de o sută de oameni. Privind în urmă, nu pot să nu observ că Cenaclul nu mai era doar cenaclu, ci devenise, pe un model propriu istoriei noastre, o formă alternativă la dictatura tot mai dementă a lui Ceaușescu. Practic, nici eu, nici ceilalți nu am fost membri ai Cenaclului de Luni. Mușina a fost, Cărtărescu, Iaru, Bogdan Lefter, Bucur, Magda Cărneci, Mariana Marin, Traian T. Coșovei, Vlasie...ei au fost membri ai cenaclului. Noi am avut șansa imensă ca, fiind cu zece ani mai tineri decît ei, să citim acolo. Mie, cel puțin, lectura în cenaclu mi-a dat o mare încredere în mine. Citisem doar în fața unor poeți excelenți, excelenți cititori de poezie”.Cenaclul de Luni, nucleu al generației optzeciste, a reprezentat în literatura română postbelică, cea mai importantă grupare postmodernă, prin viziune, scriitură și atitudine, coagulate în jurul unor proiecte și aspirații comune, conduse cu pricepere și tact de mentorul grupării, Nicolae Manolescu. Cenaclul de Luni este cenaclul unei generații poetice și, totodată, al unei stări de spirit în care se întîlnesc, într-o mixtură indisociabilă, ironia, fervoarea, ludicul, energia demistificantă și reveria livrescului, atracția către cotidian și revelațiile autoreflexivității. Desigur, scriitorii de la Cenaclul de Luni se încadrează în ambianța și poetica postmodernismului românesc, o orientare literară cu trăsături eclectice, descentrate, în teoria și practica scrisului, cu tectonică eterogenă, ce provine din influențe și ecouri diverse, din asumarea unor structuri poetice în mod sistematic și premeditat mobile, disponibile la nou, la experiment, la spiritul ludic și ironic.

Bibliografie critică selectivă

Iulian Boldea, *Poeți români postmoderni*, Editura Ardealul, Tîrgu Mureș, 2006; Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999; Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002; Dumitru Augustin Doman, *Generația 80 văzută din interior*, Editura Tracus Arte, București, 2010; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008; Ion Bogdan Lefter, *Flashback 1985: Începuturile „noii poezii”*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005; Alexandru Mușina, *Sinapse*, Editura Aula, Brașov, 2001; Daniel Puia-Dumitrescu, *O istorie a Cenaclului de Luni*, Editura Cartea Românească, București, 2015; Radu G. Țeposu, *Istoria tragică și grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Cartea Românească, 2006; Mihail Vakulovski, *Portret de grup cu Generația 80 - Poezia*, Editura Tracus Arte, București, 2011.

**C. G. JUNG. FONDUL OBSCUR
ȘI LUMEA IMAGINILOR INTERIOARE**
C. G. Jung. The Obscure Background and the World of the Inner Images

Dorin ȘTEFĂNESCU¹

Abstract

The interpretation focuses on three of the main aspects which define Jung's conception on the world of the inner images. The first aspect reveals the comprehensive function of intuition. The intuition seizes these unconscious images in their double nature, significant and imaginable, as icons that mean through their unapparent structure. It surprises the non-manifesting feature of the image, that is its infinite possibility, the obscure background where images appear as pure self-donation of what is hidden in their very transparency. The second aspect shows the symbolic nature of the inner images, whose contents transcends the already-known designed by the signs, opening towards the unknown and the never seen before. It is a transcendental that, although appearing as a subjective factor, shows itself as an object in the subject, but not created by the subject itself. It is about the so called great images, understood as a world in the mirror. The third aspect points out the fact that the inner images veil and show in the same time, defining themselves in a phenomenological horizon. Aspect clarified through the dialectic relation between the putting in form and the comprehension.

Keywords: comprehensive intuition, obscure background, inner image, putting in form, aesthetic object / significant object

Funcția comprehensivă a intuiției

Ceea ce constituie obiectualitatea lumii, fenomenele ce apar în exterioritatea manifestării mundane suferă o semnificativă mutație în lumea poemului. Ele apar ca și „alterate” de percepția subiectivă care le destituie din orizontul apariției lor comune, nu le mai invocă drept existențe deja-date, subsumate limitelor aparente, ci le evocă în felul în care ele se plăsmuiesc în absența datelor imediate ale conștiinței, prin activitatea imaginativă.² Cu cât imaginația este mai bogată, cu atât inconștientul are mai multe posibilități de a-și revela conținuturile, căci – așa cum spune J. Böhme în *Vom himmlischen und irdischen Mysterium*, V, 4 sq. – cromatica imaginii depinde de „imaginația care pătrunde marele mister în care se zămislește o minunată viață esențială”.³ În „fantazarea” ca activitate imaginativă, imaginația se desfășoară ca *intuiție* care participă la însuși procesul prin care se creează obiectele interioare. Profilate pe pânza inaparentă a subiectității, acestea se dau în primul rând intuiției care le sesizează în dublul lor aspect, semnificabil și imaginabil, „nu se arată conștientului decât sub formă de imagini sau conținuturi”.⁴ Dacă „obiectele interioare apar percepției intuitive ca imagini subiective”,⁵ conținuturile lor –

¹ Professor PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

² Sau, pentru Jung, în *imaginația activă*, „termen tehnic (*terminus technicus*) care se raportează la o metodă particulară indicată de mine pentru conștientizarea conținuturilor inconștiente” (C. G. Jung, *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, Ed. Teora, București, 1997, p. 319).

³ Apud C. G. Jung, *L'Âme et le Soi. Renaissance et individuation*, Albin Michel, Paris, 1990, p. 104.

⁴ *Tipuri psihologice* (cap. XI. Definiții), în C. G. Jung, *Puterea sufletului*, II, Ed. Anima, București, 1994, p. 150.

⁵ *Tipuri psihologice*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 103.

după Jung – sunt inconștiente și, prin urmare, neaccesibile vreunei experiențe. Interioritatea, în acest caz, nu creează un tablou vizibil decât ca scenă *posibilă*, ca scenariu declanșat de posibilitățile exterioare, chiar dacă acestea din urmă sunt puse în umbră.⁶ Datele exteriorității rămân astfel fenomene caracteristice de inervație prin inconștient, iar „intuiția percepe imaginea care a prilejuit această inervație”; ea „caută să vadă dedesubt și percepe neîntârziat imaginea interioară care a prilejuit fenomenul manifest”.⁷ Ea surprinde nemanifestatul imaginii sau, mai degrabă, manifestabilul posibil – încă neactualizat – din miezul fecund al inconștientului. Or aici posibilul este un inepuizabil, fondul obscur în care ia naștere lumea imaginilor, imagini percepute în pura lor apariție semnificantă, în dimensiunea lor exclusiv fascinant-estetică, adică in-utilă practic.⁸ Faptul că intuiția „sesizează imaginile provenite din temeiurile spiritului inconștient, temeiuri existente a priori”⁹ arată atât preexistența fondului arhetipal creator de imagini care se dau aprioric înțelegerii intuitive, cât și caracterul acestuia de „clarviziune profetică”, prin relația sa cu arhetipurile care „întruchipează desfășurarea logică a tuturor lucrurilor accesibile existenței”.¹⁰

În cadrul înțelegerii la nivel subiect, deosebim ca atare între *imago* și existența reală. Imago nu este imaginea obiectului însuși, ci aceea a unui complex de funcții ale subiectului. Este esențial „ca imago-ul să nu fie considerat identic cu obiectul, ci să fie considerat mai degrabă o imagine a relației subiective cu subiectul. Tocmai în asta constă înțelegerea la nivel subiect”.¹¹ Este vorba, în acest orizont comprehensiv, de ponderea unei imagini secunde, prelucrare subiectivă a imaginii primare, ca de pildă reprezentarea unei persoane care „constă în primul rând din imaginea pe care X a receptat-o de la persoana reală, dar apoi și din cealaltă imagine, rezultată din prelucrarea subiectivă a imaginii nr. 1”.¹² Atitudinea subiectivă – ca înțelegere la nivel subiect – caută să aducă produsul semnificant-imaginal la o expresie inteligibilă, să găsească sensul acestui produs,

⁶ „Sunt plătuite doar imagini ce nu mai exprimă absolut nimic din realul exterior, fiind « doar » simboluri ale incognoscibilului pur” sau o „reprezentare a nereprezentabilului, care e oricum dincolo de orice imagine posibilă” (*ibidem*, pp. 81, 82).

⁷ *Ibidem*, p. 104. „Vede imaginea unui om ce se clatină cu inima străpunsă de o săgeată. Această imagine fascinează activitatea intuitiv, care zăbovește asupra ei, căutând să-i surprindă toate amănuntele. Reține imaginea, stăruitor, și constată, cu cea mai vie participare, cum se modifică și se desfășoară spre a se pierde în final” (*ibidem*).

⁸ Ca și în cazul picturilor de altfel, iar „în astfel de cazuri, inconștientul se complăce să introducă, oarecum pe furie, în imaginea pictată propriile sale imagini venite de dincolo de conștiință”, așa-numitele imagini interioare (*L'Âme et le Soi*, ed. cit., p. 65).

⁹ *Ibidem*, p. 105.

¹⁰ *Ibidem*, p. 106. „Intuiția cea mai profundă a unei continuități « eterne » a viului” (C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1986, p. 153).

¹¹ *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiții*), în C. G. Jung, *Puterea sufletului*, II, ed. cit., pp. 183-184. Dimpotrivă, în cazul unei interpretări „la nivel obiect”, atunci când obiectul exterior nu e distins de *imago*, imaginea interioară corespondentă, „totul e înțeles într-o interrelaționare imediată și nenuanțată cu obiectul” (C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, ed. cit., p. 49).

¹² *Aion*, în C. G. Jung, *Puterea sufletului*, I, ed. cit., p. 151. Este vorba de „o imagine care nu corespunde decât parțial cu ființele exterioare, fiind realizată în rest din materiale care provin din subiectul însuși”. Această *imago* „este deci o imagine care nu își reproduce modelul decât într-un mod extrem de condițional”, într-o imagine interioară care este „o proiecție inconștientă” (C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, ed. cit., pp. 139-140).

„caută să lămurească sensul exprimat simbolic, până când rezultă din el o sugestie corectă pentru orientarea conștiinței, o sugestie prin care să se obțină acel consens cu inconștientul”.¹³ Consensul dorit nu e doar rezultatul suprapunerii celor două imagini (cea a obiectului și cea a subiectului); el implică totodată o transgresare a unui sens *manifest* și aflarea unui sens *latent*, aspect cel mai ușor observabil în cazul fanteziei sau al activității imaginative. „Primul sens rezultă dintr-o contemplare nemijlocită a imaginii provenite din fantazare, din ceea ce spune nemijlocit complexul de reprezentări fantastice”.¹⁴ Sensul manifest are întotdeauna caracterul unui proces concret, clar perceptibil, dar care nu satisface inteligibilitatea inevidentului. De aceea, potrivit exigenței hermeneutice, se va trece la căutarea unor sensuri mai profunde, a „unei alte semnificații a fanteziilor, la căutarea unei *interpretări* a lor, adică a unui sens latent”.¹⁵ Dacă sensul manifest este propriu imaginii poetice, drept complex inteligibil care se impune în mod evident comprehensiunii, sensul latent – pentru noi – nu e cel care se oferă interpretării; nu e interpretabil nu pentru că e de neînțeles, ci pentru că înțelegerea lui este abia intuiția posibilității sale de a semnifica. El ține de natura imaginii poetale, a unei apariții latente în care non-manifestatul se revelează – indirect, adică inconștient – în imaginea unui trup poet. Mai degrabă o manifestare vidă a unui semnificabil original care se autorevelează în imaginea inaparentului, dă un „corp” intuiției, se constelează într-o formă a informului.¹⁶

Sensul latent nu e creat, el e însuși procesul creator prin care ceea ce începe să semnifice se arată într-o imagine, oferindu-se receptivității iraționale a intuiției. Intuiția „depășește puterea de înțelegere rațională a gândirii, atingându-i limitele înainte ca aceasta să fi subsumat întreaga lume unei rețele de legi ale rațiunii”.¹⁷ Ea rămâne totuși o înțelegere, deși de natură intuitivă, irațională, gândirea de tip intuitiv a înțelegerii albe, o percepere *absolută* a evenimentului poetic sau o sesizare a posibilității unei donații absolute. Iar ceea ce se auto-donează intuitiv în această donație este sensul ascuns care nu decurge din ceva ci tinde să devină ceva. El nu există decât ca posibilitate a semnificării și a arătării, iar intuiția care îi înțelege apariția este funcție a „perceperii posibilităților ce se prezintă într-o situație dată”,¹⁸ adică în situația donației efective a unui semnificabil

¹³ *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiții*), în C. G. Jung, *op. cit.*, II, pp. 136-137. Este „o metodă intuitivă, folosită pentru extragerea sensului general al unui produs al inconștientului” (*ibidem*, p. 137). Ceea ce înseamnă că „imaginea interioară – imago a obiectului – trebuie să fie recunoscută totodată ca element interior, căci doar astfel valoarea și energia investite în imagine vor putea reveni individului care are nevoie de ele pentru evoluția sa” (Marie-Louise von Franz, *Reflets de l'âme. Projections et recueillement selon la psychologie de C. G. Jung*, Entrelacs, Paris, 2011, p. 41).

¹⁴ *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiții*), în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 145.

¹⁵ *Ibidem*, p. 146. Ținând cont că „în spatele vălului de imagini fantastice acționează ceva dinamic, (...) odată intrați în aventura interpretării, trebuie să știm să ne desprindem de sensul literal, să nu ne lăsăm abuzați de aparența manifestă, adică de imaginea fantastică, și să nu o confundăm cu dinamismul ce acționează în arierplan. Aparența unui lucru nu e lucrul însuși, ci doar o expresie a acestuia” (*Dialectique du Moi et de l'inconscient*, ed. cit., p. 212).

¹⁶ Jung însuși remarcă faptul că „imaginea și sensul sunt identice și așa cum se formează prima, așa se lămurește și cel de-al doilea. Plăsmuirea nu are nevoie, de fapt, de nicio interpretare, ea însăși constituie propriul ei sens” (*Despre rădăcinile conștiinței. Studii asupra arhetipului*, în *Puterea sufletului*, IV, ed. cit., p. 71).

¹⁷ *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiții*), în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 181.

¹⁸ *Structura psihicului*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 54.

imaginabil. Aici intuiția intelectuală, abstractă, se conjugă cu intuiția afectivă; ambele dau măsura *intuiției comprehensive*.¹⁹ Imaginea numinoasă e încărcată de o tonalitate afectivă specifică, iar aceasta întrucât – spre deosebire de simpla imagine-semn – doar faptul că ea ne afectează îi reclamă numinozitatea, adică relația cu omul viu, cu spiritul său originar: „Când nu e vorba decât despre o imagine, ea echivalează cu o descriere fără mari consecințe. Dar când se încarcă de afectivitate, imaginea dobândește numinozitate (sau energie psihică). Ea devine dinamică și antrenează în mod necesar consecințe”.²⁰ Or tocmai spiritul este „aspectul dinamic al psihicului obiectiv, el este ceea ce pune în mișcare, animă, inspiră, cel care în mod spontan creează și ordonează imaginile simbolice în spațiul interior”.²¹ Imaginea intuită și înțeleasă este o corespondență intuitiv-intelectuală a reprezentării arhetipale, a unei imagini originare. Deși „imaginea arhetipală nu are nimic decât simpla ei abundență, care intelectului îi pare « de necuprins »”,²² intuiția *înțelege* ceea ce arată imaginea, căci sensul se întrupează (poetal) în lumina înțelegerii.²³ La fel cum sensul latent e lipsit de un *a priori* cauzal, intuiția nu provine dintr-un conținut prealabil, ea nu se face ci se ivește *ex nihilo*: „nimeni nu *face* o intuiție. Dimpotrivă, ea vine întotdeauna de la sine”,²⁴ o intuiție spontană care vine fulgerător: „Intuiția survine adesea « ca un fulger ». (...) În acest caz, funcția « inferioară » ar fi intuiția”.²⁵ Aceasta pentru că, în primul rând, ea produce percepții pe cale inconștientă și, în al doilea rând, este o funcție de percepție irațională, ceea ce subliniază caracterul său concret non-intențional, reactiv și receptiv totodată.²⁶ Dacă, pe de o parte, intuiția se dă în absoluta noutate a ivirii sale fulgerătoare, pe de altă parte donația de care dă este deja-dată, un conținut de sens aprioric constituit împreună cu forma sa: „În cazul intuiției, orice conținut se prezintă ca

¹⁹ „Intelectul speculativ, susținut de intuiție, intuiția artistică, cea care își alege și își reprezintă imaginile cu ajutorul judecății afective” (*Tipuri psihologice*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 113).

²⁰ C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Denoël, Paris, 1990, p. 167.

²¹ Marie-Louise von Franz, „Psyché et matière dans l'alchimie et la science moderne”, în *Carl Gustav Jung*, L'Herne, Paris, 1991, p. 258.

²² C. G. Jung, *Mysterium Coniunctionis*, I, Ed. Teora, București, 2000, p. 162.

²³ Funcția comprehensivă a intuiției iese cu claritate în evidență într-un episod din *Coran*, suratele 59-61, unde ni se relatează că Moise se așază înfometat și obosit de lungul drum până „în locul unde cele două mări se unesc”, dându-și seama că pierduse peștele care trebuie să-i servească drept hrană. „Moise – comentează Jung – înțelege că în mod inconștient a găsit și a pierdut izvorul de viață, ceea ce am putea califica drept o remarcabilă intuiție” (C. G. Jung, *L'Âme et le Soi*, ed. cit., p. 46).

²⁴ *Psihologie și religie*, în C. G. Jung, *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, ed. cit., p. 47.

²⁵ C. G. Jung, *L'Âme et le Soi*, ed. cit., p. 76. „Funcția inferioară este cea care este cel mai puțin folosită în mod conștient. Este tocmai motivul nediferențierii, dar și al prospețimii sale: ea nu e uzată. Nu e la dispoziția conștiinței și chiar după o folosire destul de îndelungată ea nu pierde decât foarte puțin din autonomie și din spontaneitate. De aceea rolul ei este adesea cel al lui *Deus ex machina*. Ea nu depinde de eu ci de Sine. Surprinde așadar conștiința pe neașteptate, antrenând uneori consecințe devastatoare, precum un fulger. Îndepărtează eul și eliberează un spațiu pentru un factor căruia eul însuși îi este subordonat: totalitatea ființei umane, constituită de către conștiință și inconștient și ale cărei limite, fără a putea fi definite, se întind deci cu mult dincolo de acelea ale eului” (*ibidem*, pp. 76-77).

²⁶ Deși este o intuiție intelectuală, ea este capacitatea de gândire pasivă sau nedirijată. „Gândirea nedirijată, intuiția intelectuală este pentru mine o funcție irațională” (*Tipuri psihologice*, cap. XI. *Definiții*, în *op. cit.*, II, p. 154). „Intuiția este o funcție irațională (adică perceptivă). În măsura în care intuiția este produsul unei « inspirații », ea nu e faptul unui act voluntar” (C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, ed. cit., p. 101). Iraționalul realității are și el un sens, căci în chiar „relația non cauzală plină de sens dintre imaginea din suflet și evenimentul din realitate”, „iraționalul face și el parte din plenitudinea Ființei și este semnificativ” (Gilles Quispel, „Jung et la Gnose”, în *Carl Gustav Jung*, L'Herne, ed. cit., p. 142).

un tot gata conturat, fără ca noi să fim în stare să dăm socoteală sau să descoperim în ce mod a luat naștere acest conținut”.²⁷ Caracterul a ceva dinainte dat al conținutului intuitiv dă chiar imaginea anterioară conceptului, dar e vorba de o imagine intuitivă neclar conturată, „doar imagini și viziuni de relații și raporturi”.²⁸ Pătrunzând cu privirea obiectele lumii interioare, ea e „un proces activ și creator care închipuie în obiect tot atât cât extrage din acesta”.²⁹ Ceea ce ea descoperă este rezultatul unui act de imaginare, căci obiectul nu i se prezintă în datele sale reale, în dimensiunile prezenței evidente a exteriorității, ci ca imagine a unei posibilități de ființare. „Intuiția se ambiționează să descopere marile *posibilități*”,³⁰ fiind astfel, înaintea gândirii pe care o pregătește, deschizătoarea de drumuri, deschizând ceea ce e închis, dând chip unor *infra-imagini* care abia încep să prindă contur, să iasă din nevăzutul inaparentului.

Marile imagini – o lume în oglindă

Felul în care ies la vedere se arată intuiției drept semnificabil întrupat, modul de a apărea al obiectului interior care, prin ceea ce arată imaginal, spune mai mult decât imaginea obiectelor exterioare. De aceea, „percepției subiective îi este propriu caracterul semnificativului. Spune mai mult decât pura imagine a obiectului, firește numai celui căruia factorul subiectiv îi spune în genere ceva”.³¹ Factorul subiectiv implicat denumeste infra-realitatea imaginilor originare, a acelor imagini care au calitatea transcendenței și a atemporalității. „Arhetipurile (...) sunt constante ale imaginației”.³² Deși aceste *Urbilder* transgresează prezentul, sunt permanent prezente, veșnice potențializări și auto-realizări. Imaginea primordială „nu este niciodată produsă, ci permanent prezentă, apărând de la sine în percepție, astfel încât s-ar putea spune chiar că ar tinde de la sine la realizarea sa, fiind resimțită de spirit ca potențialitate activ determinată”.³³ Ceea ce apare de la sine aduce la vedere inaparentul numenal, arhetipurile fiind „forțe non-figurate”, invizibile, care apar intuiției sub forma unei imagini; sau, „folosind limbajul lui Kant, ceva de genul noumenon-ului imaginii pe care intuiția o percepe și o produce prin percepere”,³⁴ dar, în același timp, imaginea aceasta internă nu iese la iveală decât prin amplificare, „un fel de *amplificare* spontană a arhetipului” care „aduce cu sine o *încărcătură de sens* considerată, până atunci, imposibilă”.³⁵ Imaginea aduce cu sine ceva de văzut și de înțeles, pentru că ea se

²⁷ *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiții*), în C. G. Jung, *Puterea sufletului*, ed. cit., II, p. 179.

²⁸ *Tipuri psihologice*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 61. „Imagini fugitive sau vizualizări” (*Psihologie și religie*, în C. G. Jung, *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, ed. cit., p. 69).

²⁹ *Tipuri psihologice*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 61.

³⁰ *Ibidem*, p. 62.

³¹ *Ibidem*, p. 98.

³² Charles Baudouin, *L'œuvre de Jung et la psychologie complexe*, Paris, Payot, 2002, p.245.

³³ *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiții*), în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 157. „În timp ce se pictează, imaginea se dezvoltă oarecum de la sine, iar aceasta deseori în opoziție cu intenția conștientă” (*L'Âme et le Soi*, ed. cit., p. 126).

³⁴ *Tipuri psihologice*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 106. Arhetipul „nu este numai o imagine în sine, ci totodată și o dinamică, ce se relevă în numinozitatea, în puterea de fascinație a imaginii arhetipale”, a unei imagini care semnifică și evocă totodată (*Despre rădăcinile conștiinței. Studii asupra arhetipului*, în C. G. Jung, *op. cit.*, IV, p. 80).

³⁵ *Ibidem*, pp. 71, 73.

spune în propria producere de sine, arată ceea ce spune, iar amplificarea dă conținutului de sens forma aparițională apropiată. „Sensul se revelează întotdeauna din el însuși”,³⁶ dar o face printr-o imagine care se revelează ca impenetrabilă pentru rațiunea critică. „Numinozitatea extraordinară a acestor imagini”³⁷ nu e accesibilă decât intuiției înțelegătoare care percepe *diferența* față de obiectul lor transcendental, pe care ele nu îl instituie ci îl evocă. Ceea ce se înțelege intuitiv, în cazul acestor imagini (și cu precădere în cel al imaginilor divinității), se *vede*, dar însăși această vedere, deși beneficiază de amplificarea semantică ce face imposibilul posibil, nu poate defini în cuprinsul ei ceea ce o transcende în mod absolut și este, prin urmare, de necuprins, deci incomprehensibil. De aceea, spune Jung, „definirea este o imagine; starea de fapt *necunoscută*, desemnată prin ea, *nu este înălțată în sfera comprehensibilului*, căci altfel am putea spune pe drept că am creat un zeu. « Stăpânul » pe care l-am ales nu este identic cu imaginea pe care am schițat-o despre el în timp și spațiu. El acționează înainte și după aceea, ca *mărime indiscernabilă* în adâncul sufletului”.³⁸ Dacă sfera numinosului imaginii ar fi circumscrisă actului comprehensiunii, în esența sa transcendentală, nu am vedea decât ceea ce noi înșine am creat prin vedere, ceea ce vrem să vedem, adică un idol.³⁹ În aceste situații absolute, imaginea nu poate arăta decât ceea ce noi putem intui, forma unui sens care – în ineputabilul său – transcende vederea, căci e inegalabilul absolut, niciodată egalat de o privire. „Atare imagini nu sunt elaborări ale intelectului, ci revelații naturale”.⁴⁰

Și atunci ce arată imaginea, din moment ce ea, deși se dă în prezentul intuiției, nu este o imagine a prezentului, fiind ca atare imprezentabilă și incomprehensibilă prin sine? Ca și senzația introvertită, spune Jung, intuiția „nu resimte ca decisivă realitatea obiectului, ci realitatea factorului subiectiv, adică a imaginilor primordiale care, în totalitatea lor, formează o altă lume, o lume în oglindă (...). Această oglindă are însă facultatea, foarte specifică ei, de a nu reprezenta conținuturile actuale ale conștiinței sub forma lor curentă, binecunoscută, ci, într-un anume sens, sub specie aeternitatis”.⁴¹ Ceea ce se vede în intuiție nu e imaginea obiectului circumscris datelor existenței sale reale, ci – sub aceasta – o imagine originară, a obiectului pus în interioritatea subiectului. O imagine simbolică al cărei conținut transcende deja-cunoscutul pe care îl desemnează semnul, deschide spre neștiut, spre ne(mai)văzut. Ea „implică ceva mai mult decât sensul evident și imediat. Acest cuvânt sau această imagine au un aspect « inconștient » mai vast, care nu e niciodată definit cu precizie, și nici explicat pe deplin”.⁴² Este un obiect în subiect, dar

³⁶ *Răspuns la Iov*, în C. G. Jung, *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, ed. cit., p. 202.

³⁷ *Ibidem*, p. 204.

³⁸ *Psihologie și religie*, în C. G. Jung, *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, ed. cit., p. 90.

³⁹ Jung vorbește în acest caz de „imagini discutabile ale domeniului psihoid”, arhetipul numinos dovedindu-se atât de puternic încât „obiectul intuiției devine absolut și indiscutabil”, impunându-se ca imagine subiectivă iluzorie (cf. *Mysterium Coniunctionis*, II, ed. cit., p. 254). Arhetipul numinos este creat astfel într-o *imagine care ascunde* adevăratul fond transcendental (cf. *ibidem*, I, p. 204).

⁴⁰ *Psihologie și religie*, în C. G. Jung, *op. cit.*, p. 96.

⁴¹ *Tipuri psihologice*, în C. G. Jung, *op. cit.*, II, p. 98.

⁴² C. G. Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, ed. cit., p. 30. „Semnul este mereu mai puțin decât conceptul pe care îl reprezintă, pe când simbolul trimite întotdeauna la un conținut mai vast decât sensul său imediat și evident” (*ibidem*, p. 85).

nu *al subiectului*, căci înțelegerea la acest nivel nu se confruntă cu o imagine de sine a unui subiect autotelic, ceea ce ar reduce imaginea la limitele lumii subiective, ci cu un transcendental care, deși apare ca factor subiectiv, se arată ca lume necunoscută, necuprinsă. Este rezervorul inepuizabil al acelor *mari imagini* care „conferă lumii un alt chip, un alt mod de a fi”, reprezentări colective care, „la nivelurile sublimе, sunt sursa expresiilor poetice și a limbajului religios”.⁴³ Prin urmare, nu o lume reactivă de reflexe, de imagini refractate care distorsionează conținuturile conștiente, ci „o lume în sine, o realitate proprie și *sui generis*”.⁴⁴ *O lume în oglindă*, deci o lume imaginală care nu numai o reflectă pe cea reală, dar o pune în abis, îi revelează existența încă neactualizată, eternitatea posibilului. Lume in-actuală și in-utilă, precum orice imagine de acest fel, ireală pentru că doar oglindește realitatea, suprareală însă pentru că *realizează* toată realitatea. Iar în oglindă lumea apare transfigurată în chiar răsturnarea prin care ea devine o imagine a inaparentului, căci doar această perspectivă inversă îi dezvăluie străfundul care o pune în lumină.

Dialectica punerii-în-formă estetică și a înțelegerii

După cum se poate observa, natura și funcția imaginii, în concepția lui Jung, se identifică în mare măsură cu cele care definesc imaginea poetică. Atunci când vorbește despre imagine (*Bild*), așa cum el însuși declară, nu se referă „la copia imaginii obiectului exterior, ci mai degrabă la o viziune, în sensul limbajului poetic, adică la o imagine a fanteziei, care e corelată doar indirect cu percepția obiectului exterior. Imaginea aceasta se bazează pe activitatea inconștientă a fanteziei mai degrabă, și apare conștientului, în mod mai mult sau mai puțin abrupt, ca un produs al acestei activități”.⁴⁵ Caracteristicile acestei imagini, discutate de noi mai sus, le rezumăm subliniind câteva aspecte: ea este distinctă de realitatea senzorială, fiind o *imagine „interioară”*, precum valoarea care o definește; ea are un sens propriu, autonom, ca „expresie concentrată a situației psihice globale”.⁴⁶ În același timp, ca *fenomen imaginativ*, ea e oglinda în care se reflectă lumea exterioară, dezvăluindu-i esența. Înțelegerea și interpretarea ei să țină, cu formula lui Ricoeur, de o hermeneutică a suspiciunii? În bună parte da, pentru că imaginea, deși prezintă propriul ei înțeles, e investită semantic de un sens ce o transcende și pe care îl evocă „formal”. Acest sub-sens este obiectul înțelegerii intuitive și apoi al interpretării. Este tocmai aspectul care favorizează o interpretare filosofică, întrucât „interpretarea filosofică și imaginea originară merg totdeauna mână în mână, căci nimic nu suscită mai mult reflecția filosofică decât experiența imaginilor originare”.⁴⁷ Dar prin faptul că imaginea voalează și arată totodată, ea se înscrie într-un orizont fenomenologic. „Imaginea arhetipală este fiică a arhetipului structural, genetic oarecum, dar în același timp ea determină în mod absolut posibilitatea

⁴³ C. G. Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, ed. cit., p. 61. „Forma și natura lumii în care ființa se naște și crește sunt innăscute și prefigurate în ea sub forma unor *imagini virtuale*” (*ibidem*, p. 148).

⁴⁴ Cf. *ibidem*, pp. 136-137.

⁴⁵ *Tipuri psihologice* (cap. XI. *Definiții*), în C. G. Jung, *Puterea sufletului*, ed. cit., II, p. 160.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 161.

⁴⁷ C. G. Jung, „Lettre de Jung à Gilles Quispel”, în *Carl Gustav Jung*, L'Herne, ed. cit., pp. 157-158.

de apariție a arhetipului, eflorescența sa”.⁴⁸ Cum să înțelegem această imagine interioară al cărei semnificant pare că își trădează semnificatul și o face pur și simplu din necesitatea ce decurge din natura lucrurilor, având în vedere că semnificatul, la rândul lui, își transcende semnificantul?⁴⁹

Un posibil răspuns aflăm într-un pasaj din *Sufletul și Sinele*, cu referire la dialectica *punerii-în-formă* și a *comprehensiunii*.⁵⁰ Înainte însă de a fi elementele constitutive ale unei dialectici în care se situează ca factori de compensare reciprocă, aceste principii se manifestă ca tendințe contrare, precumpănind una în detrimentul celeilalte. Iar aceasta cu atât mai mult cu cât autonomia imaginilor (originare) „constituie fundamentul confruntării dialectice dintre eu și inconștient”.⁵¹ Acolo unde predomină principiul punerii-în-formă sau al in-formării, asistăm la o „condensare a motivelor în simboluri mai mult sau mai puțin stereotipe. Aceste simboluri stimulează imaginația creatoare de forme, servind așadar îndeosebi motivelor estetice. Tendința aceasta conduce la problema estetică a *punerii-în-formă artistică*. Acolo unde, dimpotrivă, predomină *principiul înțelegerii*, aspectul estetic suscită destul de puțin interes și poate fi chiar perceput ca obstacol; în schimb se produce o confruntare intensă cu *sensul* conținuturilor inconștiente”. În fața unor astfel de imagini, putem prin urmare să apreciem caracterul lor pur formal, figura semnificantă prin sine care apare conștiinței estetice. O *Einbildung* suficientă, se pare, pentru a spune ceva despre ceea ce apare, căci ceea ce apare *ca* imagine se înfățișează în pura apariție drept simplu fapt *că* apare. Simbolurile stereotipe sau motivele estetice sunt chiar formele apariționale al căror conținut e oculat, manifestări care își voalează esența manifestantă. Aici imaginea este un *obiect estetic*. Tendința inversă valorizează exclusiv conținutul punerii-în-formă. Nu că ceva apare, nu faptul apariției în sine contează acum, ci *ceea ce* apare, adică un sens comprehensibil care se oferă interpretării. Ceea ce este pus în formă se dă ca semnificat pe care îl înțelegem prin și dincolo de semnificantul formal care îl voalează. El se dezvăluie astfel intuiției comprehensive drept conținut inconștient generator al formelor conștiente. Acum imaginea e văzută ca *obiect semnificant*. Această a doua tendință este proprie unei hermeneutici a suspiciunii, pe când cea dintâi e specifică unei fenomenologii descriptive.⁵² Că este vorba de o intuiție comprehensivă sau de o comprehensiune intuitivă, o spune Jung însuși: „Dacă punerea-în-formă tinde a se concentra pe aspectul exterior al motivului, o înțelegere intuitivă caută adesea să perceapă sensul, plecând de la simple indicații, uneori insuficiente, furnizate de materiale, fără să

⁴⁸ Gilbert Durand, „Jung, la psyché et la cité”, în *Carl Gustav Jung*, L’Herne, ed. cit., p. 458.

⁴⁹ Transcendere care înseamnă uneori alterare, distorsiune; e vorba de sensul subliminal care deformează sensul convențional: „De fapt, impresiile noastre conștiente se intensifică extrem de rapid cu un element de sens inconștient care pentru noi are o semnificație psihică, deși nu suntem conștienți de existența acestui sens subliminal, și nici de modul în care el amplifică și deformează totodată sensul convențional” (C. G. Jung, *Essai d’exploration de l’inconscient*, ed. cit., p. 64).

⁵⁰ C. G. Jung, *L’Âme et le Soi*, ed. cit., pp. 169-171.

⁵¹ C. G. Jung, „Religion et psychologie. Une réponse à Martin Buber”, în *op. cit.*, p. 364.

⁵² Jung se întreabă „până unde trebuie căutată în spatele acestor imagini experiența imediată, adică în ce măsură aceste imagini aparțin tradiției” (C. G. Jung, „Lettre de Jung à Gilles Quispel”, în *op. cit.*, p. 156).

țină cont de elementele pe care o punere-în-formă îngrijită le-ar face să apară”.⁵³ Se înțelege că valorizarea exclusivă a unuia din aceste principii este reductivă și creatoare de sub-interpretări. Pe de o parte, supraestimarea formalului duce la ignorarea tocmai a sensului care îl subîntinde și îl face cu putință, ca ceva ce se *pune* în formă. Pe de altă parte, hipertrofierea conținutului favorizează o interpretare rațională prin care se pierde caracterul esențialmente simbolic al imaginii. În această ultimă situație imaginea e suspectată că ascunde adevăratul sens pe care îl prezintă trunchiat sau deviat; forma deformează, și atunci sensul trebuie de-format, eliberat de aspectul său aparent.⁵⁴ În ambele cazuri însă, ceea ce se pierde cu adevărat este valorizarea subiectivă a unui produs individual, caracterul original, inconfundabil, al imaginației creatoare, ca atare „înțelegerea sensului său și deci a valorii sale *pentru subiect*”. Iar prin aceasta ne întoarcem la problema înțelegerii la nivel subiect, căci chiar dacă înțelegerea se confruntă cu imagini a căror recunoaștere este universală, ea nu le intuiește decât individual, în subiectul care își asumă obiectul, îl ia la sine, și-l prezintă drept propriul său. Aici fiecare tendință pare să constituie principiul regulator al celeilalte, funcționând în dialectica unui raport de compensare activat printr-un „pod de înțelegere interioară, spirituală”⁵⁵: „punerea-în-formă estetică solicită înțelegerea sensului, iar înțelegerea are nevoie de punerea-în-formă estetică. Astfel cele două tendințe se completează pentru a constitui funcția transcendentă”.⁵⁶ Cu alte cuvinte, forma nu stă prin sine, ea nu este imagine decât pentru a arăta ceea ce semnifică, așadar *împreună cu sensul*. Invers, dar complementar, sensul nu se poate manifesta decât în forma unei imagini în care el nu apare travestit în altceva derizoriu, dar nici drept un incognito care se ascunde în faldurile figurate ale unui inconștient inaccesibil, ci dă semn că este, deja posibil, ca lumină care dă lumină, formează și luminează imaginea în care apariția sa se întrupează.

⁵³ Atunci însă când intuiția comprehensivă conlucrează cu imaginația, ea pregătește solul fertil al interpretării imaginilor simbolice: „Imaginația și intuiția sunt indispensabile înțelegerii noastre”, „intuiția este ca și esențială în interpretarea simbolurilor” (*Essai d'exploration de l'inconscient*, ed. cit., p. 157). Este vorba de imaginația activă sau creatoare, care depășește contrariile, „o putere de a crea imagini, și nu o atitudine pur pasivă de receptare și de înregistrare a imaginilor”, atitudine vizionară „mediatoare între conștientul nostru și fundamentele arhetipale ale psihicului” (Françoise Bonardel, „Jung et l'alchimie”, în *Carl Gustav Jung*, L'Herne, ed. cit., pp. 184, 185).

⁵⁴ Așa cum se întâmplă în psihologia clasică, pentru care „imaginea, simbolul nu erau decât un « efect », aproape un epifenomen (...). Un fel de deghizare secundară, pur simptomatică” (Gilbert Durand, „Jung, la psyché et la cité”, în *op. cit.*, p. 461).

⁵⁵ C. G. Jung, *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*, Albin Michel, Paris, 1979, p. 77. Acest „pod” reprezintă un dialog interior: „Pentru a negocia cu inconștientul prin intermediul imaginației active, (...) există conversația cu conținuturile inconștientului care apar personificate” (Barbara Hannah, *Rencontres avec l'âme. L'imagination active selon C. G. Jung*, Éditions du Dauphin, Paris, 2005, p. 223).

⁵⁶ „Aici începe confruntarea dintre eu și inconștient (...), apropierea contrariilor, apariția și crearea unui al treilea element: funcția transcendentă. Stadiu în care cel care conduce nu mai e inconștientul, ci eul” (*L'Âme et le Soi*, ed. cit., p. 173). Nivel al terțului inclus: „Confruntarea pozițiilor creează o tensiune energetică sursă de viață, un al treilea termen care nu e un produs născut mort al logicii potrivit principiului lui *tertium non datur*, ci o reluare a mișcării ivită din suspensia celor opuse, o naștere vie care duce la un nou palier, la o nouă situație. Funcția transcendentă apare deci ca o proprietate a contrariilor apropiate” (*ibidem*, p. 176).

Bibliografie

- Baudouin, Charles, *L'œuvre de Jung et la psychologie complexe*, Paris, Payot, 2002
- Carl Gustav Jung*, traductions par Suzanne Capek et Alix Gaillard-Desmigny, Paris, Cahiers de l'Herne, l'Herne, 1991
- Hannah, Barbara, *Rencontres avec l'âme. L'imagination active selon C. G. Jung*, préface de Marie-Louise von Franz, traduction de Georges Hude, Paris, Éditions du Dauphin, 2005
- Franz, Marie-Louise von, *Reflets de l'âme. Projections et recueillement selon la psychologie de C. G. Jung*, traduction de Jacqueline Steib-Blumer, Paris, Entrelacs, 2011
- Jung, C. G., *Commentaire sur le mystère de la fleur d'or*, traduction par Étienne Perrot, Paris, Albin Michel, 1979
- Jung, C. G., *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand, préfacé et annoté par le docteur Roland Cahen, Paris, Gallimard, 1989
- Jung, C. G., *L'Âme et le Soi. Renaissance et individuation*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Christine Pflieger-Maillard et Roland Bourneuf, Paris, Albin Michel, 1990
- Jung, C. G., *Essai d'exploration de l'inconscient*, traduit de l'allemand par Laure Deutschmeister, Paris, Denoël, 1990
- Jung, C. G., *Imaginea omului și imaginea lui Dumnezeu*, Teora, București, 1997
- Jung, C. G., *Puterea sufletului*, I-IV, Anima, București, 1994
- Jung, C. G., *Mysterium Coniunctionis*, I-II, Teora, București, 2000
- Ricœur, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969

PREPOZIȚIA. ADNOTĂRI LA PRACTICA ANALIZEI GRAMATICALE (II)

The Preposition. Annotations to Practising Grammatical Analysis (II)

Luminița CHIOREAN¹

Abstract

The present article (*Difficulties in Practising Grammatical Analysis*) is an applicative component of the theoretical study on preposition, suggests and brings arguments for the importance of the pragmatic-semantic analysis as a main linguistic strategy in understanding correctly this lexical-grammatical class.

Keywords: preposition, lexical homonymy, prepositional phrase, discursive mark

3. Dificultăți în practica analizei gramaticale²

Prepoziția, relatem complex atât intrapropozițional, prin regimul cazual (prepoziții lexicale și semilexicale) impus nominalului pe care-l însoțește, cât și la nivelul text-discursului, prin rolul de marcator discursiv (prepoziții funcționale și semilexicale), pune probleme serioase în practica analizei gramaticale. Tipurile de structuri cu prepoziție, descrise în prima parte a studiului „Prepoziția. Precizări preliminare la demersul teoretic (I)”, constituie repere pentru actualul demers referitor la rezolvarea aspectelor controversate prezente în actele de limbaj semnalate în practica analizei gramaticale a prepoziției.

Dificultățile în analiza gramaticală a prepoziției provin fie din interpretarea eronată a omonimiilor lexicale (prepoziție vs alte clase lexico-gramaticale), fie din analiza confuză întâlnită la nivelul construcțiilor cu prepoziție.

3.1. Omonimii lexicale. Disocieri morfologico-sintactice și semantico-pragmatice

3.1.1. Lexemul „a”

Lexemul „a” apare în construcții cu nominal sau cu verbal.

- Prepozițiile din **construcțiile cu nominal**, prin lexicalizare, orientează nominalul precedat spre regimul cazual:
 - a) Ac: *În casa bunicilor, miroase a gutuie.* (subst., Ac/ complement circumstanțial de mod comparativ). Aici, „a” suplinește sensul adverbului comparativ (jonctiv), precum: *ca, asemenea, aidoma*, mărci analitice de acuzativ (*ca*) sau dativ (*asemenea, aidoma*).
Alteori, în construcții de același tip (cu nominal), prin gramaticalizare, prepoziția își exercită valoarea funcțională (de marcator analitic), ca în exemplele:
 - b) G: *Au fost apreciate rezultatele a doi copii.* (subst., G/ atribut substantival prepozițional)

¹ Associate Prof. PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

² Numerotarea paragrafelor propune (și respectă) configurarea unui studiu a cărui primă parte teoretică a fost publicată în *Studia Universitatis „Petru Maior”. Philologia*, nr. 21/ 2016, pp. 28-38: „Prepoziția. Precizări preliminare la demersul teoretic (I)”.

- c) D: *A reușit datorită a două soluții care au convins juriul.* (subst., D/ complement circumstanțial instrumental)
- Prin gramaticalizare, prepozițiile din construcțiile cu verbal devin morfeme ale flectivului:
- a) morfem de infinitiv: *A redacta un articol despre prepoziție nu e chiar facil.* / *A-ți face prieteni e în firescul firii tale.* (flectiv discontinuu întrerupt al infinitivului: *a...-a* / *a....-e*)

3.1.2. Lexemul „de” în variație liberă cu lexemele „din” sau „dintre”

Lexemele „de”/ „din”/ „dintre” sunt prezente în construcții, majoritatea nominale, la nivelul cărora pot fi semilexicalizate și/ sau marcatori analitici.

- În construcția cu o semantică partitivă, „de” lexicalizat, apare cu dublu rol: unul emfatic, în evidențierea relației partitive, respectiv, simultan, manifestând și disponibilitatea marcatorului analitic (de acuzativ):

- a) *Unul de-ai noștri a plecat de la petrecere.* (pronume posesiv, Ac partitiv/ atribut pronominal prepozițional)
- b) *Au venit (și)de(dintre)ai noștri.* (pronume posesiv, Ac partitiv/ atribut pronominal prepozițional, adjunct al regentului subînțeles: „unii”- subiect)

În grupurile nominale cu sens colectiv, ca de pildă: *o sumedenie de...*, *o grămadă de...*; *un colectiv de ...*, *o mulțime de...* etc., prepoziția „de” are dublu rol: unul semantico-pragmatic, prin care, semilexicalizată, este modificator al nominalului pe care-l „însoțește” („urmează”), subliniind sensul colectiv al construcției; respectiv, cu rol de marcă analitică, pentru nominalul (din construcția colectivă) pe care-l „precedă”:

- c) *O sumedenie de/ o grămadă de păsări dădeau ocol cuiburilor părăsite.* Sau în exemplul: *Roiuri de albine se năpustiră asupra-mi.* Sau în exemplul: *Sute de tineri s-au înscris la maraton.* (*o sumedenie de/ o grămadă de/ roiuri de* – subst. colective, la singular sau plural, sintagme în care „de” este modificator; *de păsări/de albine* – sintagme în care „de” este marcator analitic: subst., acuzativ/ atribut substantival prepozițional).

- Frecvent, lexemul „de” lexicalizat este modificator, evidențiind sensul descriptiv al construcției cu nominal, sintactic fiind atribut (în Ac), ca în exemplele:

- d) *Vă recomand „Carte de citire, carte de iubire” al cărei autor este Gh. Tomoziei.* Sau: *„De treci codrii de aramă și pădurea de argint...”* (Eminescu)

- În construcțiile cu nominal, lexemul „de” impune regim cazual acuzativ:

- e) *S-a întors de sărbători.*³ (subst., Ac₃/ complement circumstanțial de timp)
... față de situația când prepoziția nu impune caz, ca în construcțiile cu adverb sau verbal, cum ar fi:
- f) *S-a întors de aseară.* (rol relațional, de subordonare a adjunctului adverbial față de regentul verbal).

³ Exemple comentate de G.G.Neamțu, articolul „T27 Prepoziție – impune caz/ nu impune caz”, în *Teoria și practica analizei gramaticale*, Paralela 45, 2007, pp.136-137.

- g) *Dorința de a ști e fără de măsură.* (rol relațional, de subordonare a adjunctului verbal față de regentul nominal).
- h) *A terminat de citit.* (morfem al flectivului verbal discontinuu de supin: *de...-it*).

- Lexemul „de” din construcțiile cu verbal pot fi analizate atât ca morfem al flectivului verbal de supin, cât și ca modificator nominal (supinul are expresie verbală, având în structură radicalul și flectivul, dar pledează pentru sensul nominal, odată ce „denumește” acțiuni, procese, stări (nu le exprimă). În exemplul:

i) *I se pare ușor de redactat acest articol.* (flectiv discontinuu întrerupt al supinului: *de ...-at*)

- În unele construcții lexemul „de” nu este prepoziție, ci conjuncție sau pronume relativ, ca în exemplele:

j) *„De voi nu mă vreți, eu vă vreau”* (Negruzzi) (conjuncție subordonatoare lexicalizată, specializată în semantica circumstanțialei condiționale)

k) *Tânăr de o vârstă este prietenul lui.* (modificator, substituie conectorul „pe care” ce introduce o relativă)

3.1.3. Lexemul „la”

- Lexicalizată, prepoziția „la” orientează construcția spre un sens spațial, marcând circumstanțialul de loc sau este marcator analitic, ca în exemplele:

a) *Mă duc la bibliotecă.* (subst., Ac/ complement circumstanțial de loc)

b) *„Dar la cea măicuță/ Să nu-i spui, dragă...”* (subst., Ac-proD⁴/ complement prepozițional)

c) *Codița la pisică este dungată.* – stil colocvial (subst., Ac-proG/atribut substantival prepozițional)

- În stilul colocvial, este frecvent folosit acuzativul prin marcatorul „la” în exprimarea dativului sau al genitivului: *la aceștia* în loc de *acestora*.

O dificultate în analiza gramaticală o constituie confuzia lexemului „la”: prepoziție vs adjectivul cantitativ nehotărât invariabil, ca în exemplele:

d) *Am mâncat la cireșe!* (adjectiv nehotărât invariabil⁵/ atribut adjectival)

e) față de: *Vizita la ai săi era obositoare.* (marcator analitic pentru pronumele posesiv *ai săi*, caz acuzativ/ atribut pronominal prepozițional)

- Prin gramaticalizare, prepozițiile din construcțiile cu verbal devin morfeme ale flectivului:

f) morfem de supin: *A plecat la scris.* (flectiv discontinuu întrerupt al supinului: *a...-s*)

În exprimarea sensului circumstanțial (de loc sau timp) restrictiv sau limitativ, lexemul „la” apare în construcție cu discursivul adverbial „până”:

⁴ Acuzativ folosit în locul dativului sau al genitivului.

⁵ Adjectivele nehotărâte invariabile nu prezintă categoria cazului.

- g) *Merg doar până **la** universitate.* (restricție spațială susținută și prin discursivul adverbial „doar”)
- h) *Mă întorc până (pe) **la** șase.* (restricție a unei temporalități approximate, marcată prin restrictivul adverbial „până”)

3.1.4. Lexemul „pe”

Omonimia lexemului pe se explică prin lexicalizare sau gramaticalizare.

- Confuzia frecventă în analiza gramaticală a lexemului „pe” se face la nivelul statutului de marcator analitic, ca în exemplele:
 - a) *L-am văzut **pe prietenul** tău.* („pe” intraacuzativ, marcator al genului personal pentru subst., Ac₁/ complement direct)
 - b) *Cărțile autentice, nu le schimba **pe maculatură!*** („pe” marcă analitică al subst., Ac₃/ complement prepozițional)
- Prepoziția „pe” lexicală marchează sensul spațial sau temporal, ca în exemplele:
 - c) *Mă plimb **pe aleile** parcului.* (sens spațial: complement circumstanțial de loc; marcator analitic al acuzativului pentru nominalul din construcție);
 - d) *Vino (până) **pe ora** 20!* (sens al aproximării temporale, ce mai poate fi redată prin sintagme precum: *în jur de, aproximativ la, pe la, până pe* sau prepoziția *după*: complement circumstanțial de timp; marcator analitic al acuzativului).

3.2. Analiza structurilor frazeologice cu prepoziție vs alte structuri

3.2.1. Locuțiune prepozițională: prepoziție + substantiv

- Locuțiunile prepoziționale lexicalizate, specializate în semantica finală, sunt frecvent prezente în discursul jurnalistic („gazetăresc”). Exemplificăm prin uzanța construcției *în vedere* Semantic, se accentuează „scopul” sau „finalitatea”. Sintactic, se analizează împreună cu nominalul precedat: un circumstanțial de scop, exprimat prin nominal (substantiv sau pronume), în G.

3.2.2. Locuțiunea prepozițională vs locuțiunea adjectivală vs locuțiunea adverbială

- Reținem trei serii de contexte care oferă exemple pentru operarea distincțiilor la nivelul construcțiilor frazeologice avute în vedere, și anume:
 - a) Pentru pozițiile numerotate în textul: *Eram **în largul** mării (1) și mă simțeam **în largul meu** (2) privind, undeva, **în larg** (3), la vasele care se legăneau pe valuri neostenite.* – propunem următoarea analiză: (1) locuțiune prepozițională, marcator analitic de genitiv pentru nominalul precedat/ complement circumstanțial de loc; (2) locuțiune adjectivală/ atribut predicativ al nominalului (predicativ suplimentar, apud GALR), cu semantica „libertății”, a unei stări ce respiră o stare de spirit neîngrădită; (3) locuțiune adverbială de loc/ complement circumstanțial de loc.

- b) Pentru pozițiile numerotate în textul: *În cursul* zilei (1), *s-a modificat cursul* (2) *valutar*. La activitățile de *curs* (2), *informațiile teoretice și-au urmat cursul* (2) *firesc*. Redactarea lucrării se afla *în curs* (3) *de finalizare*. E o activitate *în curs*.(3) – propunem următoarele interpretări: (1) locuțiune prepozițională, marcator analitic de genitiv pentru nominalul precedat/ complement circumstanțial de timp; toate pozițiile (2) sunt omonime nominale cu funcții sintactice bine delimitate (subiect/ atribut substantival prepozițional/ complement direct); pozițiile (3) prepoziție, marcator analitic al acuzativului pentru nominalul în Ac₃/ un circumstanțial de mod, respectiv un atribut substantival prepozițional.
- c) Pentru pozițiile numerotate în textul: *În mare măsură* (1), *pot estima măsura* (2) *în care au lucrat și, într-adevăr, pot spune, că studenții au lucrat serios, cu asupra de măsură* (3), *pe măsură* (4) *așteptărilor noastre*. – analiza propusă este următoarea: (1) locuțiune adverbială discursivă, fără funcție sintactică; (2) substantiv, Ac₁/ complement direct; (3) locuțiune adverbială de mod (sens „echilibrat, cu cumpănă în interpretări”)/ circumstanțial de mod; (4) locuțiune prepozițională, marcator analitic al genitivului pentru nominal (G₃)/ circumstanțial de mod.

3.2.3. Locuțiune prepozițională (prepoziție + substantiv) + adjectiv posesiv

Adjectivele posesive precedate de aceste prepoziții sau de locuțiuni prepoziționale lexicalizate, marcatori analitici ai genitivului, sunt în cazul acuzativ. Ne referim la locuțiuni prepoziționale de tipul: *în jurul/ în fața/ în spatele* etc., lexeme și construcții frazeologice terminate în: -a, -(u), -le.⁶

- a) În exemplul: *S-a așezat în fața mea/ în spatele nostru*. (adjectiv posesiv, acuzativ/ complement circumstanțial de loc)
- b) *A ajuns înaintea ta*. (adjectiv posesiv, acuzativ/ complement circumstanțial de timp)⁷

3.2.4. Locuțiune prepozițională: adverb + de

- Construcția *adverb + de*, gramatical, poate fi locuțiune prepozițională vs formant al gradului de comparație: superlativul absolut.

Exemplificăm natura morfologică a construcției de referință prin următoarele contexte:

- a) *Locuiesc departe de universitate./ A ajuns înainte de ora închiderii*. (locuțiune prepozițională lexicalizată, jonctiv, marcator analitic pentru Ac₃)
- b) *S-a schimbat: a devenit extrem de obositoare*. (locuțiune adverbială lexicalizată, formant al gradului superlativ absolut). Reținem alte construcții similare: *extrem de, teribil de, colosal de, groaznic de, destul de, nespus de, așa de, atât de, cât de, nemaipomenit de* etc.

⁶ Aceeași situație este și în cazul prepozițiilor de G: *înaintea/ înapoia/ deasupra/ asupra* etc.

⁷ Exemple asemănătoare sunt comentate și de G.G.Neamțu, „T28. Prepoziții (locuțiuni prepoziționale)cu genitivul/ adverbe (locuțiuni adverbiale)”, în *op. cit.*, pp. 138-140.

- Prin antepunerea lexemului „de” în construcție cu un adverb, prepoziția e un modifier al adverbului sau uneori poate apărea lexicalizată ca în locuțiunea adverbială. Reținem exemplele:
- c) *De departe vezi venind cetele de cerbi.* (semilexicalizat, păstrează semantica aproximării circumstanței spațiale)
- d) *De departe, e mai bună! / Pe bune, vine la aniversarea ta!* (locuțiune adverbială discursivă, asociată cu semantica persuasiunii)

3.2.5. Locuțiune prepozițională vs locuțiune conjuncțională

Referitor la această distincție, precizăm că locuțiunea prepozițională cu acuzativul are corespondent conjuncțional, cele două tipuri de construcții deosebindu-se prin faptul că locuțiunea prepozițională este marcator analitic al cazului, iar locuțiunea conjuncțională este conector (un relatem al subordonării). În acest sens, oferim exemplele:

- a) *În caz de epidemie, doar atunci* (1)/ *doar așa* (2)/ *mai ales* (3) *în caz de epidemie, se vor închide secțiile spitalului.* În acest text: ambele sintagme sunt locuțiuni prepoziționale, marcatori analitici ai acuzativului pentru nominalul precedat, care are funcția sintactică de circumstanțial de timp în (1)/ circumstanțial condițional în (2)/ circumstanțial de cauză în (3), poziții evidențiate prin discursivele adverbiale corelative de tip restrictiv și cu o circumstanță bine exprimată - s.n. (de timp/ condițional/ cauzal)
- b) *În caz că va fi eradicată epidemia, (doar) atunci se va reveni la programul firesc.* – În acest exemplu: sintagma este locuțiune conjuncțională, conector pentru circumstanțiala de timp, evidențiată prin corelativul adverbial de timp (s.n.)

Concluzii

Chiar dacă este clasa lexico-gramaticală caracterizează prin absența paradigmei, prepoziția cunoaște o dinamică prin prezența în actele de limbaj, unde își manifestă unul sau mai multe roluri, și anume: *marcator analitic causal* pentru nominalul precedat, *modifier* în cazul poziției de atribut sau nume predicativ, predicativ suplimentar, *relatem (jonctiv)*. când activează *sensul relațional* din cadrul grupului nominal cu prepoziție (grup prepozițional, apud GALR), dirijând *rolul funcțional* al poziției sintactice; *morfem* al flectivului verbal de infinitiv și supin. Interpretări interesante oferă omonimiile lexice prin interpretarea cărora se distinge prepoziția/ locuțiunea prepozițională de alte clase lexico-gramaticale.

Studiul asupra acestei clase lexico-gramaticale va fi completat printr-o *gramatică normativă a prepoziției*, subiect al articolului viitor.

Bibliografie

1. *** „Prepoziția” în *Gramatica limbii române. I Cuvântul* – GALR. I, coord. Valeria Guțu Romalo, Editura Academiei Române, București, 2005, pp. 607-630.
2. CHIOREAN, Luminița, „Prepoziția. Precizări preliminare la demersul teoretic (I)”, în *Studia Universitatis „Petru Maior”. Philologia*, nr. 21, Editura Universității „Petru Maior” din Tg. Mureș, 2016, pp. 28-38.
3. DRAȘOVEANU, D. D., *Teze și antiteze în sintaxa limbii române*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1997.
4. FELECAN, Daiana „Prepoziția – valori funcționale”, în vol. *Mioara Avram in memoriam*, coord. Silvia Pitiriciu, Editura Sitech, Craiova, 2015, pp. 121-130.
5. GUȚU ROMALO, Valeria, *Corectitudine și greșală (Limba română de azi)*, Editura Științifică, București, 1972.
6. NEAMȚU, G.G., „T27. Prepoziție – impune caz/ nu impune caz” ...– ...,T33. Locuțiuni prepoziționale/ locuțiuni conjuncționale”, în *Teoria și practica analizei gramaticale - distincții și ... distincții*, Paralela 45, Pitești, 2007, pp. 136-159.
7. NEAMȚU, G.G. „Observații pe marginea grupării „prepoziție + adjectiv” în română”, în *Studii și articole gramaticale*, Editura Napoca Nova, Cluj-Napoca, 2014, pp. 289-296.
8. PANĂ DINDELEGAN, Gabriela, DRAGOMIRESCU, Adina, NEDELICU, Isabela, „Prepoziția și grupul prepozițional”, în vol. *Morfosintaxa limbii române. Sinteze teoretice și exerciții*, Editura Universității din București, 2010, pp. 197-207.
9. PANĂ DINDELEGAN, Gabriela, „Gramatica formelor omonime „a”, în vol. *Înspre și dinspre Cluj. Contribuții lingvistice. Omagiu prof. G.G. Neamțu la 70 de ani*, coord. Ionuț Pomian, editor Nicolae Mocanu, Editura Scriptor și Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2015, pp. 497-507.

ACCENTUL PE CULTURĂ ȘI VALORI ÎN STRUCTURA SISTEMULUI BLAGIAN DE GÂNDIRE

Emphasis on Culture and Values in Blaga's Philosophical System

Eugeniu NISTOR⁸

Abstract

A thinker and metaphysician of the mysteries of the world and the depths of the human soul, in his philosophical system Lucian Blaga focused on the way in which the basic elements of a culture operate within the various human communities or isolated individuals (ethnic communities, peoples, nations, personalities etc.). In order to achieve this critical analysis he resorted to the structural arrangement of the known data in a stylistic matrix of maximum generality, in which the categories of spirituality can be quantified and valued, highlighting thereby a modern vision of the cultural-historical phenomenon in time and space. Even more interesting is the application the Romanian thinker makes, by viewing the various basic issues of the Romanian culture, through the prism of categorical elements of the stylistic matrix. This is then deepened in the analysis the philosopher dedicated to the artistic phenomenon, but also to the religious one, where we detect the increased attention due to the sensitiveness of the topic, hence resulting probably Blaga's extra objectivity regarding the structuring of religious values.

Keywords: philosophical system, cultural theory, axiological focusing, mioritic space, religious values.

Gânditor român sistematic, Lucian Blaga (1895-1961) și-a consolidat pregătirea filosofică și și-a conceput opera sub influența gândirii occidentale. Sursele din care s-a „alimentat” continuu spiritual și care i-au catalizat ideile sunt dintre cele mai diverse: ele încep cu operele filosofilor greci clasici, creatori de mari sisteme de gândire (Platon, Aristotel, Plotin ș.a.), și continuă cu gânditorii perceptiviști-senzualiști britanici, cu predispoziție pentru cercetarea cauzalității și a intelectului omenesc (George Berkeley, John Locke, David Hume), cu unii filosofi germani romantici (Goethe, Schelling), cu mari gânditori europeni din epoca modernă (Schopenhauer, Kant, Hegel) și cu diverși filosofi din epoca contemporană (Nietzsche, Bergson, Poincare, Spengler, Simmel, Freud, Keyserling, Chamberlain ș.a.).

Luând lucrările în ordinea cronologică a alcătuirii sistemului, prima treaptă este „Trilogia cunoașterii” (cuprinzând volumele: *Eonul dogmatic*-1931, *Cunoașterea luciferică*-1933, *Censura transcendentă*-1934), urmată de „Trilogia culturii” (cuprinzând: *Orizont și stil* - 1935, *Spațiul mioritic*-1936, *Geneza metaforei și sensul culturii*-1937) și de „Trilogia valorilor” (cuprinzând: *Artă și valoare*-1939, apoi volumul *Gândire magică și religie*, în care a topit ulterior două „cărți”: *Despre gândirea magică*-1941 și *Religie și spirit*-1942), reprezentând cea de-a treia treaptă a „construcției”. Să precizăm însă că ultima treaptă a sistemului, cea de-a patra, este „Trilogia cosmologică”, care a fost încheiată mult mai târziu, abia după război (ea cuprinzând volumele: *Diferențialele divine*-1939, *Aspecte antropologice*-1947-1948 și *Ființa istorică*-1959).¹

⁸ Assistant Prof, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Încă din teza sa de doctorat, susținută la Universitatea din Viena, în 1920, și publicată la Cluj, doi ani mai târziu, sub titlul *Cultură și cunoștință*, după ce amintește de variabilitatea funcțională a ideilor, cuprinse adesea în „teorii unilaterale”, cum ar fi *teoria metafizică* sau *teoria pragmatică*, Lucian Blaga își declină preferința pentru *teoria culturală*, din perspectiva căreia construiește „Trilogia culturii” – cea mai rezistentă parte a sistemului său de gândire – sincronă în epoca interbelică cu concepțiile „paideumactice” sau „faustice” ale unor filosofi europeni „la modă” atunci (Riegl, Frobenius, Spengler, Worringer), la care ne vom referi pe larg în studiul nostru.

Arătând că morfologia culturii nu mai înțelege spațiul în spiritul rațiunii kantiene, deși îl situează tot în conștiință, Lucian Blaga atrage atenția asupra rolului spațiului ca potențator variabil de sensibilități în cadrul diverselor culturi. Aici el vine cu o contribuție proprie, remarcând existența în *dublete categoriale* a unui orizont spațial al sensibilității conștiente și a unui orizont spațial al inconștientului, distincte unul de celălalt. Dar, susține el, dacă există un orizont spațial al inconștientului, atunci obligatoriu trebuie să fie și un orizont temporal al inconștientului. Într-o manieră proprie, metaforică, dimensiunilor timpului, ca manifestări ale inconștientului, Blaga le dă denumiri sugestive; astfel, prezentul este *timpul-fluviu*, trecutul – *timpul-cascadă*, iar viitorul – *timpul-havuz*, acestea regăsindu-se în proporții mai mari sau mai mici, în chip nuanțat, având valori caracterizante pentru profilul cultural al fiecărui ins sau colectivități umane. Însă – fapt foarte important – tocmai variabilitatea acestor dublete categoriale, ale sensibilității conștiente și ale inconștientului, constituie factorii determinativi ai diverselor culturi. Acești factori nu acționează însă singuri!

Pasionat de construcții teoretice, filosoful român nu poate ignora reacția spiritului uman, prin care spațiul și timpul sunt investite cu valori; el îi spune acestui proces *accent axiologic*, care poate fi *afirmativ* (de recunoaștere a valorilor) și *negativ* (de respingere a nonvalorilor). Tot aici, filosoful mai descrie o categorie plină de semnificații a inconștientului – *atitudinea față de destin* – prin care sufletul cultural optează pentru unul din cele trei sensuri / posibilități fundamentale: *anabasic* (de înaintare, de expansiune, specific europeanului), *catabasic* (de timorare și retragere în sine, specific indianului și egipteanului) și *neutru* (echivalent al stării pe loc, specific etiopianului). În sfârșit, ultima categorie de forță a matricii stilistice, legată nemijlocit de nevoia omului de a întruchipa forme, este *năzuința formativă* sau tendința de structurare a imaginii lucrurilor într-o variație formală, în funcție de un orizont cultural sau altul, de o epocă sau alta, de o individualitate sau alta, și aici filosoful sesizează preferința pentru unele manifestări dihotomice care „lucrează” adânc în inconștient, și anume: *modul tipizat* (din cultura antichității grecești, filosofia lui Platon, arhitectura cu forme geometrice euclidiene etc.), *modul individualizant* (din mitologia popoarelor germanice, religia protestantă, metafizica monadologică a lui Leibniz etc.) și *modul stibial* (din arta egipteană, pictura și metafizica bizantină etc.). Toate aceste categorii, la care se adaugă și unii factori secundari, care însă exercită și ei unele influențe, deloc neglijabile, constituie laolaltă o matrice stilistică. Componenta acesteia este eterogenă iar

elementele ei sunt relativ autonome, manifestându-se distinct și extrem de variabil în spațiu și timp.

Toate acestea au fost doar un fundament teoretic pentru aplicația consacrată definirii sufletului românesc. Așa se face că spațiul mioritic blagian ne uluiește, în primul rând, prin încercarea temerară a filosofului de a ne oferi, dintr-un unghi nu prea comod, *o viziune stilistică originală asupra culturii române*, dar și modalitatea ingenioasă a acestuia de a-și pune în valoare conceptele operaționale ale matricii stilistice printr-o demonstrație „practică”. Deși este limpede, pentru oricine se încumetă să sondeze în profunzime, că epistemologia blagiană a matricii stilistice nu se suprapune cu prea mare fidelitate peste *categoriile mioritice*, fapt ce ne îndeamnă să ne întrebăm: *Sunt acestea chiar atât de atipice?!*

Cu toate că spațiul mioritic ne transpune într-un orizont cam feeric și sub o lumină cam paradisiacă, totuși, să recunoaștem, unele idei se încheagă și articulațiile lor își vădesc adesea valabilitatea funcțională. *Plaiul mioritic ondulat*, succesiunea infinită de deal și vale, prezent și în rezonanțele doinelor și baladelor noastre, strecurat în decursul veacurilor și mileniilor în inconștientul individual și colectiv, ar fi prima dintre categoriile abisale ale sufletului românesc. Acestea i se mai adaugă *sentimentul destinului* care, în terminologia lui Blaga ar fi reprezentat de o înaintare în *sens anabasic*, dar cu o anumită specificitate: de veșnic suș și coborâș, păstrând cu îndărătnicie, în adâncurile subconștientului, relieful ondulat al plaiului și al văii. Influențat de locul său de obârșie, inconștientul individual și colectiv al românului ajunge să transforme peisajul într-o obsesivă *nostalgie orizontică*, care se manifestă apoi cu întreaga ei încărcătură de duioșie, oriunde s-ar afla pe globul terestru. Această misterioasă comuniune cu plaiul și cu strămoșii lui care dorm sub plai, are semnificații totemice, mai ales în asocierea pe care omul mioritic o face între moarte și extazul nunțial, reflectate de versurile din *Miorița*, impresionante prin sentimentul complex al „fatumului.”²

Problema *orizontului temporal* este foarte vag amintită de Blaga: el susține că sufletul mioritic s-a încăpățânat, vreme de secole, să boicoteze istoria și să trăiască retras, în cochilia de scoică a unei vieți anistorice, preferând o existență de tip organic. Este aici o încărcătură plină de mister a modului ontologic adoptat de o întreagă etnie, pe timp neprecizat. Filosoful numește acest mod „boicot” al istoriei, și nu altfel! Orice adaos sau orice minus în descrierea acestui mod de existență, nuanțează în alt sens (până la deformare) teoria blagiană. Și aici putem arăta, ca exemplu de nuanțare, viziunea nihilistă asupra destinului formulată, în umbra filosofiei lui Nietzsche, de Emil Cioran, care critică platitudinea insului comun, dominat de o „fatalitate inexorabilă” și de „spiritul de turmă.”³ Dar în filosofia românească au mai existat concepții similare lui Blaga despre sufletul autohton: cea a lui Mircea Vulcănescu, preocupată să rezume destinul românesc la o însumare a „ispitelor” sale, care nu sunt altceva decât tulburătoarele „latențe” ale trecutului sau ale modului său de viață, biologică și spirituală.⁴ Dintr-o cu totul altă perspectivă înțelege destinul C. Rădulescu-Motru, care pune accentul pe „energiile fecunde” ale unui neam ce, prin intervenția lor, pot zăgăzui sau înlătura manifestările

pesimiste, iraționale, brutale și demonice ale vieții (niciodată înțelese ca mișcări geometrice uniforme), intervenind și corectând astfel, din mers, viitorul unei colectivități umane.⁵

Gânditorul din Lancrăm a arătat cu claritate că românul și-a prețuit și chiar divinizat orizontul spațial mioritic și că a preferat, adesea, să se retragă din istorie, adică s-o boicoteze – prin urmare, nu ne este greu să constatăm *accentul axiologic pozitiv pus pe cadrul spațial*, și cel negativ pus pe *cadrul temporal*, care l-a îndemnat la o viață „anistorică”, de tip organic. *Organicul* este, în concepția lui Blaga, o categorie nouă a spiritualității românești, vizibilă atât în stilul arhitectural și în modul de așezare a caselor, cât și în metrica poeziei populare și, mai ales, în manifestările spiritualității creștine ortodoxe.

Într-o analiză comparativă a spiritualităților creștine (catolică, evanghelică și ortodoxă), filosoful insistă pe caracterul bipolar al acestora, orientarea lor fiind atât spre transcendent cât și spre vremelnice, cu notele de particularitate ale fiecăreia, subliniind însă că diferențierile sunt mai curând de natură stilistică decât ideatică. Astfel, la catolici, transcendența rămâne inaccesibilă, iar categoriile vremelnice sunt marcate de instituția bisericii, „ca stat al lui Dumnezeu pe pământ”, și năzuința de putere cezarică; la protestanți avem aceeași viziune asupra transcendentului, dar plusează categoriile libertății individuale; în timp ce la ortodocși bipolaritatea este dată de pendularea continuă a spiritului între transcendența inaccesibilă și categoriile vremelnice ale organicului, „văzute” parcă prin lentilele ochelarilor purtați de morfologiști. Exemplele oferite de Blaga sunt multiple, deoarece el întrezărește aici un larg *peruaș* deschis către întreaga spiritualitate ortodoxă balcanică și răsăriteană. Cele trei tipologii religioase sunt diferențiate între ele printr-un întreg evantai de factori, precum: concepțiile despre biserică, concepțiile despre națiune, *diferențieri datorate* – formelor de graiuri, unghiului cultural, misionarismului, prozelitismului și magiei, conceptelor despre salvare, tipurilor umane și modurilor cum cele trei biserici își desfășoară ritualurile.

Însă *transcendentul care coboară* constituie, în gândirea blagiană, al doilea pol al spiritualității creștine, în raport cu care diferențele de viziune sunt datorate unei categorii stilistice, ținând, de această dată, de arhitectura religioasă a Agiei Sofia din Constantinopole; astfel este anunțată cea mai importantă categorie a ortodoxismului – *orientarea sofianică* – care, prin apel la filosofia greacă (*sophia* = înțelepciune), capătă sensul mai larg de înțelepciune divină, cu rol intermediar între Dumnezeu și lume (conform concepțiilor lui Dionisie Areopagitul, Florenski și Bulgakov). În *Miorița* sofianicul transfigurează natura care devine „biserică”, iar moartea mioritică este asemănată cu un act sacramental, fiind asociată cu a „lumii mireasă”. Pentru argumentarea ideilor sale, filosoful recurge la unele viziuni sofianice, depistate în mitologia noastră autohtonă, între care: „pământul transparent”, „grâul cristologic”, „slujba vântului”, „cerul megieș” etc., specificând însă că acestea au fost asimilate, în timp, din cultura altor popoare.⁶

Năzuința formativă a sufletului românesc și-a declinat demult – susține Lucian Blaga – preferința pentru motivele geometrice și stihiale, ce se vădesc mai ales în *ornamentica artei populare* (costume, incizii pe unelte, porți de lemn și pridvoare, pe vase de lut etc.), toate fiind decorate cu motive geometrice, dintre care unele sunt specifice și altor popoare

europene sau balcanice. Dar matricea stilistică autohtonă nu ar fi completă dacă i-ar lipsi *dragostea pentru pitoresc și podoabă* iar – când se referă la arhitectura religioasă – nu s-ar lămuri rostul frescelor care contribuie la accentuarea impresiei de contopire a naturii cu zidurile bisericilor, lăsând astfel ca revelația divină să se reverse nestăvilită și în afara acestora, peste grădini și câmpuri, peste crânguri și peste păduri. Catrința, broboada, pălăria, țintra ciobănească, pieptarul, șerparul, cămașa, credințele magice (femeile spre a fi frumoase trebuie să se spele în apele din care se adapă curcubeul, boabele de mazăre vărsate pe jos văzute ca lacrimi ale Maicii Domnului, lemnele arse care se „răzbună” și își depun, noaptea, frunzele în geamuri, Abel văzut în lună cu capul spart suspendat peste un ciubăr etc.), *sfătoșenia proverbelor* – toate sunt expresii ale pitorescului, izvorând din adâncurile unui bogat substrat metafizic; *lirica populară românească* – cu încărcătura ei, nici prea grea nici prea ușoară, a *dorului neistovit*, analizat în diversele lui ipostaze, mergând de la dragostea pentru ființa iubită până la exprimarea tristeții și urâtului în doine și bocete de jale – se alimentează și ea din același fond misterios, contribuind, fără îndoială, la nuanțarea stilistică. Dar această tendință de a insufla tuturor determinantelor active o anumită „surdinizare” este o altă trăsătură reprezentativă a duhului românesc, și anume: *discreția*.

Legat de *configurația spațiului mioritic*, se pot face unele asocieri și comparații cu elemente și manifestări semnificative, înregistrate în decursul veacurilor în istoria culturală, în etnografia și folclorul nostru. Astfel, în ceea ce privește reprezentarea „onduliformă”, nu este prea greu să o sesizăm în scrierile lui Dimitrie Cantemir (ca fenomen de „creștere” sau „descreștere”) și Vasile Conta, la acesta din urmă ca teorie argumentată a „ondulațiunii universale”, în care undele se desfășoară ciclic, cu traseul marcat de trei momente: „curbă suitoare”, „punct culminant” și „curbă coborâtoare.” Interesantă este la Conta și concepția sa privitoare la „înrâurirea mediului” asupra energiei și „generării spontanee” a speciilor, ca și soluția de revigorare pentru „ființele organice superioare”: *încrucișarea și emigrarea*, cu efecte atât mai vitale cu cât rasele-mame contopite sunt mai aproape de punctele culminante ale undelor lor. Părăsirea greoaiei pietre ale tradițiilor însemnând nu doar înnoire biologică, ci și spirituală. Iar la Vasile Pârvan *ritmul istoric* este echivalentul unui ritm spiritual iar undele ritmice pot fi „închise”, „stative” (pentru artă, știință și filosofie) și „deschise” (când spectrul lor se revărsă în mediul social, politic și religios). Același savant susține că nu „fatalismul cosmic” i-a marcat destinul țărânului român, cât morala păgâno-creștină, prin care s-a lăsat pătruns de credința că răutatea și nedreptățile nu vor rămâne nepedepsite, astfel încât acesta poate aștepta cu „resemnare filosofică” până la ceasurile Judecării de Apoi.⁷ Dar toate aceste aspecte nuanțate și modul cum se reflectă ele în structura categoriilor blagiene ar necesita un studiu separat, care ar însemna, automat, să ne abatem de la scurta noastră incursiune în filosofia culturală a lui Lucian Blaga, astfel încât ne oprim aici, amânând investigația pe această direcție pentru altădată.

Arhitectura sistemului de gândire al lui Lucian Blaga continuă să reflecte o creație durabilă și singulară în cultura românească. Aceasta deși au fost (și încă mai sunt) ofensive critice îndreptate împotriva măreței construcții, însă nimic nu i-a afectat până în prezent

temeliile conceptuale și alcătuirea măiastră de idei. Poate că chiar de aici derivă și marele interes pe care opera blagiană continuă să îl stârnească printre cunoscătorii de filosofie. Marele păcat este că încă nu avem o traducere integrală a sistemului filosofic blagian în limbi de circulație internațională, și mai ales în germană și engleză; e-adevărat că au fost unele încercări temerare în acest sens – între care și traducerea în limba franceză a câteva dintre volumele sistemului, întreprinsă de George Dănescu Piscoci, la Paris, în urmă cu un deceniu – dar difuzarea acestora a fost extrem de restrânsă și, astfel, aria lor culturală limitată.

Conceput în cicluri de creație (denumite „trilogii”), sistemul de gândire al filosofului român are în centru *ideea de mister*. Revelarea misterelor lumii prin plasmuri teoretice este însă dincolo de posibilitățile cunoașterii obișnuite (denumită „paradisiacă”), ea constituind obiectul unui tip special de cunoaștere – denumită „luciferică” sau „minus-cunoaștere”; dar accesul insului uman la acest ultim tip de cunoaștere este limitat de „censura transcendentă” și îngrădit de Marele Anonim, tocmai pentru a evita primejdia unei anarhii cosmice. Aceste coordonate ale gnoseologiei blagiene, inițiate în „Trilogia cunoașterii” vor suferi unele modificări în cea de-a treia treaptă din arhitectura sistemului blagian de gândire – „Trilogia valorilor” (care, descoperim că este de fapt o tetralogie, cuprinzând nu trei, ci patru volume, după cum urmează: *Artă și valoare*, *Despre gândirea magică*, *Religie și spirit* și *Știință și creație*) – devenind „cunoaștere de tip I”, respectiv „cunoaștere de tip II”. Publicând cărțile amintite mai sus, inițial ca lucrări individuale, filosoful recurge ulterior la un artificiu, pentru a salva ideea de „trilogie”, editându-le într-un singur volum, sub titlul „Trilogia valorilor”, la Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1946, în cadrul căruia „topește” conținutul din *Despre gândirea magică* și *Religie și spirit*, într-o singură carte, cu titlul *Gândire magică și religie*. În conținutul operei sunt explicate, în detaliu, unele aspecte delicate ale constituirii, de-a lungul istoriei, a diverselor tipuri de valori umane.

Pentru o mai bună înțelegere a miezului problemei, așa cum rezultă el din lucrările blagiene, vom recurge la câteva schițe rezumative. Astfel în volumul *Artă și valoare* accentul cade pe originea și funcțiile artei, pe autonomia ramurilor culturale, pe diferența dintre talent și geniu, pe satisfacția artistică, pe distincția dintre frumosul natural și cel artistic (legea nontransponibilității), filosoful reliefând cinci categorii de valori estetice de care ar trebui să se țină cont în orice evaluare axiologică corectă (*valori polare*, constituite din termeni polari compuși; *valori vicariante*, derivate din planul conștiinței, care determină gustul; *valori terțiare*, aparținând exclusiv sensibilității artistice; *valori flotante*, ținând de osmoza artelor și genurilor; și *valori accesorii*, care țin de cadrul exterior al operelor de artă, precum rama, scena, coperta, postamentul etc.).

În *Gândirea magică* filosoful se referă la necesitatea efectuării unei distincții teoretice între mit și magie, prin raportare atât la cele două moduri de existență structurate în trilogiile anterioare (orizontul lumii date și orizontul misterului), cât și la centrul metafizic nevăzut, guvernat de Marele Anonim Generatorul. În această distincție comparativă, creațiile mitice sunt încercări *gândite* de revelare a misterului, antrenând metafora și

imaginarul în ansamblul desfășurat al travaliului artistic, în timp ce magicul este mai mult *trăit*, configurația lui fiind total inaccesibilă intelectului, simțurilor sau imaginației. Filosoful apreciază că încărcătura inițială a magicului constituie „sarea oricărei culturi”, constituind o „putere” deloc neglijabilă pentru stimularea elanului creator al ființei umane, ea având atât o *natură simili-fizică*, prin capacitatea de a acționa la distanță fără a avea intermediar și prin acțiunea ei nelimitată în spațiu și timp, cât și o *natură psihoidă* (prin posibilitatea de a se transmite de la un corp la altul). Scăpând de sub influența factorilor stilistici, ideea magicului îndeplinește, în viziunea lui Lucian Blaga, nu mai puțin de șase funcții, între care primează *funcția ontologică*, aceasta fiind o semirelevare stereotipă a misterului; dar el recunoaște că există totuși și o *funcție cognitivă*, având în vedere mentalitatea insului primitiv și a țăranului care încearcă să-și explice o serie de probleme obscure; de asemenea îi atribuie și o *funcție vital sufletească*; cea de-a patra funcție fiind cea *pragmatică*, de orientare în lumea experiențelor naive; penultima funcție este cea *poetică*, fără de care poezia ar fi lipsită de valențe metafizice; iar ultima funcție atribuită este cea *religioasă*, pe care gânditorul o așează la izvoarele sacralității, ca punct inițial de pornire a oricărei religii. De asemenea, ar trebui să precizăm că elemente ale fondului religios și valori ale spiritualității religioase sunt prezente peste tot în structura sistemului blagian de gândire dar și că cele mai semnificative, în reflectarea aspectelor culturale, sunt de găsit în *Religie și spirit*, unde sunt explicate, adesea, în detaliu, modalitățile de constituire, de-a lungul istoriei, a diverselor tipuri de valori umane. Rezumând, apreciem că analiza întreprinsă de filosof în privința valorilor religioase întrunește toate exigențele filosofiei, fiind perspectiva preferată de acesta, deoarece nu limitează demersul pornit la simpla contabilizare a materialului documentar, așa cum se întâmplă în *cadrele științei*, și nici nu „îngheață” dezbaterile de idei, încremenind-o cu totul într-o structură dogmatică (oricare ar fi aceasta), așa cum se întâmplă în *cadrele teologiei*. În prima etapă a cercetării gânditorul cataloghează și comentează un foarte bogat și divers material specific, apoi definește religia și limitele obiectului ei de acțiune, pentru ca ulterior să sublinieze importanța factorilor stilistici în configurarea valorilor religioase, dovedind, în demersul său critic și axiologic, că și fenomenul religios, „în aparență atât de straniu și de excepțional, se integrează în ordine umană ca și alte fenomene ale spiritului creator.”⁸

În finalul studiului nostru suntem datori să subliniem faptul că sistemul de gândire al lui Lucian Blaga a fost recunoscut de la început ca fiind cel mai original și mai amplu din întreaga cultură română, fiind apreciat ca atare de susținători și criticat cu asprime de denigratori (deși chiar și aceștia au fost nevoiți, în cele din urmă, să-i recunoască originalitatea!). Intrat într-un con de umbră după 1945, ca urmare a neaderării filosofului la rânduielile politice staliniste, instalate în România pe tancurile sovietice, opera sa filosofică a fost exclusă vreme de câteva decenii din circuitul cultural al epocii, abia prin anii '80 ai secolului XX intrând din nou în atenția unor cercetători autohtoni, majoritatea provenind din mediul academic, așa precum: Ion Mihail Popescu, Gheorghe Vlăduțescu, Al. Surdu, Al. Boboc, Mircea Flonta, Angela Botez ș. a. După 1990 cercul celor interesați de filosofia lui Blaga s-a lărgit continuu, cuprinzându-i și pe unii comentatori străini, care

au depistat și au subliniat, în scrierile lor, ideile de rezistență și de profundă originalitate ale gândirii blagiene, dintre aceștia amintindu-i pe: americanii Calvin O. Schrag, Archie B. Bohm și Michael Scott Jones, britanicul R. T. Allen, israelianul Norman Siemmens, germanul Klaus Heitmann, austriecii Gerd-Klaus Kaltenbrunner și Rainer Schubert, italianul Antonio Banfi, mexicanul Hugo Gutierrez Vega ș.a. Mai toți comentatorii onești, din țară și din străinătate, au reliefat în studiile lor structura solidă a conceptelor filosofice axate pe aspectele culturale și valorice ale sistemului de gândire al lui Lucian Blaga și, în special, arhitectura măiastră de idei a matricii stilistice, care-i conferă o incontestabilă originalitate și durabilitate temporală.

Note și bibliografie:

1. Reproducem aici „sistemul” alcătuit de filosof în prima etapă, în ordinea cronologică a apariției cărților lui componente, fără a ne referi la *adaosurile* stabilite ulterior, prin Testamentul editorial din 25 august 1959. Configurația finală a sistemului poate fi considerată încheiată, conform prevederilor stipulate în Testamentul editorial, în momentul în care Lucian Blaga afirma: „Dorința mea este ca toate aceste lucrări să apară în patru tomuri împărțite astfel: „Trilogia cunoașterii”: 1. *Despre conștiința filosofică* (manuscris litografiat), I. *Eonul dogmatic*, II. *Cunoașterea luciferică*, III. *Cenzura transcendentă*, 2. Supliment: *Experimentul și spiritul matematic*; „Trilogia culturii”: I. *Orizont și stil*, II. *Spațiul mioritic*, III. *Geneza metaforei și sensul culturii*; „Trilogia valorilor”: I. *Știință și creație*, II. *Gândire magică și religie*: 1. *Despre gândirea magică*, 2. *Religie și spirit*, III. *Artă și valoare*; „Trilogia cosmologică”: I. *Diferențialele divine*, II. *Aspecte antropologice* (litografiat), III. *Ființa istorică* (manuscris).” (Vezi Dorli Blaga – *Tatăl meu, Lucian Blaga*, Editura Apostrof, Cluj-Napoca, 2004, p. 46)
2. Lucian Blaga – *Spațiul mioritic*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 25
3. Emil Cioran – *Omul fără destin*, în revista „Târnava”, Târgu-Mureș, anul III, nr. 12 (8) / 1993, p. 7
4. Mircea Vulcănescu – *Dimensiunea românească a existenței*, ediție de Marin Diaconu, București, Editura Fundației Culturale Române, 1991, p. 15
5. C. Rădulescu-Motru – *Timp și destin*, cuvânt înainte de Nicolae Bagdasar, prefață de Ion Frunzetti, București, Editura Saeculum I. O. și Editura Vestala, 1996, p. 39
6. Lucian Blaga – *Spațiul mioritic*, op. cit., pp. 99-101
7. Vasile Pârvan – *Scrieri*, text stabilit, studiu introductiv și note de Alexandru Zub, București, Editura Științifică, 1981, p. 381
8. Lucian Blaga – *Religie și spirit*, Editura „Dacia Traiană” SA, Sibiu, 1942, p. 9

CĂRȚILE, EXILUL ȘI EPOCA INTERNETULUI

Books, Exile and the Age of the Internet

Dumitru-Mircea BUDA¹

Abstract

In a historic draft of the concept of exile, starting from the semantic resonance of the word, the paper attempts to distinguish a typology of the European exile, identifying its most common locations and features. The literary representations are added to the historical data, describing some relevant aspects of the concept's cultural history – from Antiquity to the 20th century. From ancient epics about the neo-platonic essence of exile in the world, passing through the tragedies written by the French classics, a certain thematic modulation may be seen. It foresees the acute transformation of exile on the end of the 19th and throughout the 20th century. As it is interweaved with the rise of nations and the fall of the great European empires, the exile encodes, in its code, the effects of the global political conflicts from which the two world wars of the century arise. The installation of two successive totalitarianisms, Fascism and Communism, generates two corresponding exiles in Europe, and the paper claims that their anatomy should be studied complementary, in a sort of reciprocal mirroring, according to a suggestion by John Neubauer.

Keywords: *Antiquity, Immigration, 20th Century Europe, Totalitarianism, Revisiting*

Criticul literar de origine română Thomas Pavel observă, într-un studiu apărut în volumul *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Backward Glances*², faptul că puțini intelectuali premoderni sunt reținuți de istorie pentru decizia lor de a-și părăsi patria doar din rațiuni politice. Ovidiu, de pildă, e izgonit de Augustus ca pedeapsă pentru relația cu fiica împăratului. Dacă Dante și Hobbes au probleme de natură politică, iar Bayle părăsește Franța pentru a scăpa de persecuția religioasă, Descartes se retrage din Paris din mai multe rațiuni, dintre care, probabil cea mai puternică, e nevoia de solitudine. Poussin alege Roma pentru că, la mijlocul secolului XVII era, incontestabil, centrul lumii artistice europene. Deși căutările lui Dante pot fi comparate cu cele ale lui Thomas Mann și Czesław Miłosz, exilul lui Descartes în Olanda seamănă, mai degrabă, cu mutarea lui René Girard în America, în vreme ce decizia lui Poussin de a trăi în Roma amintește de preferința pentru Paris a lui Brâncuși sau Picasso.

Thomas Pavel propune, încercând să clarifice noțiunea de *exil*, o serie de distincții necesare. „*Substanța noțiunii*, spune criticul, *e metaforică, tocmai de aceea exilul poate fi echivalat multor fenomene, mai ales sentimentului alienant al ființei umane – acela al neapartenenței structurale la lume*”³. Înțeles în sensul real, însă, „*exilul e o subcategorie a noțiunii mai generale de mobilitate a individului peste spații și limite geografice și politice. El implică ideea refugului forțat (opusă celei a expatrierii voluntare) care se petrece, de regulă, din pricini politice sau religioase, mai adesea decât din*

¹ Assistant Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

² Thomas Pavel, *Exile as Romance and as Tragedy*, în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Duke University Press, USA, 1998, p. 26

³ *Ibidem*

acelea economice”⁴. În ultimele secole, exilul are aproape exclusiv o formă individuală, fiind transformat în experiență solitară, deci, a subiectului (opunându-se astfel *diasporei* și emigrației colective), deși în condițiile unor contexte istorice mai primitive poate implica și un întreg popor – exilul evreilor la Babilon sau exilul crimean sub talinism. În aceste două cazuri din urmă, apare un element nou al conceptului, în corolarul aspectului impus, forțat, al ex-patrierii. Acela al „*speranței în virtualitatea întoarcerii în patria orginară*”⁵, cum scrie Thomas Pavel, o speranță care nu le îngăduie exilaților să își piardă, definitiv, legătura psihologică și afectivă cu originea. Vorbim, deci, în semantica exilului, pe lângă natura coercitivă a mutării, pe lângă motivațiile de ordin religios sau politic, și despre această „*credință a exilatului în posibilitatea întoarcerii acasă*”.⁶

În definiția cea mai strictă, exilul e omologabil, deci, pentru Thomas Pavel, unei coerciții impuse de către societate. Dacă în forma lui ostracizantă și de interdicție, acesta pur și simplu nu permite „vinovaților” să mai calce solul patriilor, deportarea îi mută forțat pe aceștia într-un anume spațiu determinat al exilului, desemnat, cum ar veni, de o autoritate, în conformitate cu anumite legi. Thomas Pavel recurge aici la exemplul lui Temistocle care, izgonit din Atena, merge în Persia, inamicul numărul unu al patriei lui originare. Dar și la acela al colonelului Dreyfus, pe care, mai vizionare din fire, după cum observă criticul, autoritățile franceze îl închid pe pe Insula Diavolului.

Și în accepțiunea lui Thomas Pavel termenul de *exil* își modulează semantica în epocile recente, el fiind „*aplicat acelor care-și părăsesc țara de baștină cu propriul consimțământ, ca o precauțiune față de amenințarea persecuției religioase sau politice – aceea politică incluzând aici, ca tipologie, persecuțiile totalitarismului în numele unei ideologii, rase sau clase sociale.*”⁷

Arta și exilul. Sensuri și implicații

E discutabil care anume dintre *artiști* (artiști plastici, muzicieni etc.) și *scriitori* sunt într-o poziție mai privilegiată în condiția de imigranți. Într-un anumit sens, crede Linda Nochlin în studiul ei *Art and the Conditions of Exile: Men/ Women, Emigration/ Expatriation*⁸, privilegiați par artiștii, pentru că universul vizual pierde mai puțin în traducere. Pentru scriitori, adaugă autoarea, exilul și pierderea limbii native pot fi devastatoare, văduvindu-l pe subiect de calea lui de acces la realitate. „*Această ruptură radicală dintre cuvânt și lucru e a alchimie disecantă, golind cuvântul nu doar de semnificanță ci și de culori, striatii, nuanțe. Reprezintă pierderea legăturii cu viața*”⁹, în cuvintele Evei Hoffman. „Ce s-a petrecut cu mine în această lume nouă?” se întreabă scriitoarea în tulburătoarea ei explorare a lumii exilului, *Lost in translation* (1989). „*Nu știu. Nu văd ceea ce văzusem, nu înțeleg ceea ce în fața mea. Nu mai sunt*

⁴ *Idem.*, p. 27

⁵ *Idem.*, p.26

⁶ *Ibidem*

⁷ *Ibidem*

⁸ Linda Nochlin, *Art and the Conditions of Exile: Men/ Women, Emigration/ Expatriation*, în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Duke University Press, 1998, p. 37

⁹ Eva Hoffmann, *Lost in Translation: A Life in a New Language*, E. P. Dutton, New York, 1989, p. 107

*plină de limbaj, și am doar o memorie a plinătății care mă neliniștește știind că, în acest stadiu întunecat și gol, am încetat să mai exist cu adevărat*¹⁰

Pentru toți ceilalți în afară de scriitori, exilul, cel puțin din punctul de vedere al operei, pare cu mult mai puțin dramatic. În timp ce anumite arte sunt, într-adevăr, marcate de un specific al locului, de un limbaj vizual autohton, arta plastică rămâne totuși mult mai „transgresabilă” decât aceea a cuvântului. Ba, chiar, artiștii sunt, în fond, niște obligați tradiționali la călătorie, lăsându-și patriile în urmă, pentru a-și deprinde arta. Trecând în revistă destinațiile cele mai frecventate de pelerinaje artistice europene, Linda Nochlin conchide că, așa cum secolul XVII impunea drumul până la Roma, în alte timpuri și circumstanțe Munchen-ul sau Spania sau Olanda, chiar Africa de Nord, erau în geografia obligatorie a formării artistice. Mai recent, adaugă autoarea, „*Paris-ul a devenit Paradis-ul magic unde se putea deprinde condiția de artist, până ce New-York-ul le-a furat, simbolic, acest cord artistic europeanilor*”¹¹.

Pentru scriitor însă, exilul se înfîșe decisiv în nostalgie, care inundă, tragic dar fecund, limbajul distanței și conferă scriiturii un caracter inedit. În sine, cuvântul *nostalgia* are rădăcini grecești – *nostos* (acasă) și *algia* (dor) – deși acest cuvânt compus nu își are, el însuși, originile în Grecia Antică. E doar un cuvânt pseudo-grecesc, un cuvânt grec care i se pare Svetlanei Boym¹², *nostalgic* el însuși. Boala nostalgiei, prima oară diagnosticată de medicii elvețieni din secolul XVII, la mercenari, își are versiunea modernă în contagiunea dorului de casă – *la maladie du pays* – și se trata, în maniera științifică a secolului XVII, „*cu lipitori, emulsii halucinogene, opiu sau o călătorie în Alpi*”¹³. Nostalgia n-avea cum să fie privită, încă, drept destin ori parte a condiției umane. Era doar o boală trecătoare. În secolul XIX, dorul geografic s-a potențat însă cu acela istoric: maladia unei patrii s-a transformat de îndată în *mal du siècle*, cele două suferințe continuând să-și împărtășească multe dintre simptome.

Exil și nostalgie. Două exiluri rusești

Dacă terapii anti-nostalgice sunt dificil de sugerat, terapeutice ar putea fi, în vremurile post-totalitare, distincțiile. O asemenea distincție încearcă Svetlana Boym¹⁴ când propune, cu un ușor aer parodic, pe urmele teoriei lui Roman Jakobson referitoare la cele două tipuri de afazie, ipoteza nostalgiei duale. Prima ar pune accent pe *nostos*, subliniind întoarcerea la spațiul mitic, undeva pe insula utopiei, acolo unde „marea patrie” trebuie reclădită. E un tip reconstructiv de nostalgie, unul colectiv. A doua nostalgie pune accentul pe *algia* și nu pretinde să reconstruiască locul mitic numit patrie. E o nostalgie „*îndrăgostită de distanță, nu atât de referentul însuși.*”¹⁵

¹⁰ *idem*, p.108

¹¹ Linda Nochlin, *art. cit.*, p. 37

¹² Svetlana Boym, *Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky*, în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Duke University Press, 1998, p. 241

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

Această a doua nostalgie e ironică, fragmentară și singulară. Dacă nostalgia utopică vede exilul, în toate sensurile literale și metaforice, ca pe o cădere certă din privilegiile grației, care trebuie corectată, nostalgia ironică acceptă (dacă nu și simpatizează) paradoxul exilului și al ex-patrierii. Înstrăinarea, atât ca funcție poetică cât și ca mod de existență, e o parte a unei nostalgii ironice. *Nostos*-ul ei ar putea exista plural, la pluralul domiciliilor geografice, politice și estetice.

O perspectivă asupra exilului, ca lucrare a istoriei naționale și a celei autobiografice e cea a lui Benedict Anderson, în *Imagined Communities* (1991)¹⁶, care vede o legătură între istoria națiunii și biografia individului: ambele sunt narațiuni ale identității și ale conștiinței rezultate din uitare, înstrăinare și pierderea memoriei locului. Într-un pasaj cu accent liric, citat de Svetlana Boym, Anderson vorbește despre dezvoltarea metaforei adolescentului care vrea să-și uite copilăria și despre adultul care vrea să și-o reinventeze privind o fotografie veche a unui copil care se presupune că seamănă cu el, cel din prezent.¹⁷

Anderson, crede Boym, propune înțelegerea antropologică a naționalismului (în ordinea preferinței, religiei, culturii), mai degrabă decât ideologică (în sensul liberalismului sau al extremismelor politice). De altfel, liberalismul și totalitarismul, de stânga sau dreapta, ar putea fi examinate antropologic pentru a vedea ce tipuri de comunități imaginare promovează. „Ceea ce e esențial pentru imaginarul național, spune Boym, nu e istoria, ci biografia, nu datele științifice, ci mitologia colectivă”¹⁸.

În orice caz, Anderson tratează „biograficul” numai ca gen popular de secol XIX, o narațiune confesivă care „începe cu circumstanța părinților și a bunicilor”. Iar cele ce se ignoră aici sunt poveștile exilelor interne și externe. Povestea conștiinței nu începe în patria de acasă, ci mai degrabă o dată cu plecarea din ea. În fapt, scrie Svetlana Boym, „destule autobiografii moderne din secolul XX problematizează cele trei rădăcini ale cuvântului auto-bio-grafie – sine, viață și scris – opunându-se unei narațiuni coerente a identității, întrucât ele refuză să îngăduie vieții unui individ să fie subsumată destinului uneia colective. În loc să vindece alienarea – care e ceea ce comunitatea imaginată a națiunii ar propune – ei utilizează alienarea însăși ca un antibiotic personal împotriva bolii ancestrale a patriei pentru a o reimagina, oferind noi perspective filosofice asupra originii, politicii și culturii.”¹⁹

Textele moderne nu intră în calculele imaginarului literar național înțeles de Anderson, iar Svetlana Boym se grăbește să analizeze cazurile a doi scriitori ruși – autori de autobiografii moderne neconvenționale: Victor Șklovsky și Joseph Brodsky. În ambele cazuri e vorba despre înstrăinare și nostalgie și ambii protagonști au în comun faptul că, în momente și circumstanțe diferite, au părăsit Rusia Sovietică. Pentru Șklovski această plecare se va dovedi o călătorie dus-întors: din exilul lui berlinez, înapoi în țara

¹⁶ Benedict Anderson, *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of nationalism*, Verso, London, UK, 1991, 1983

¹⁷ „Miile de zile care s-au scurs între copilărie și întâia maturitate dispar fără întoarcere! Cât de ciudat este să ai nevoie de ajutorul altcuia pentru a afla că acest bebeluș gol în fotografia îngălbenită, întins fericit pe pătură, ești tu însuși ” Benedict Anderson, op. cit., p. 204

¹⁸ Svetlana Boym, art. cit., p. 242

¹⁹ *Ibidem*.

strămoșilor, unde e forțat să devină un exilat „spiritual”, denunțând teoriile formaliste ale înstrăinării, iar apoi să le practice el însuși.

Brodsky, pe de altă parte, părăsește forțat Uniunea Sovietică pentru a se naturaliza în Statele Unite. Și totuși, el nu-și părăsește niciodată patria poetică a unui clasicism leningradian, nici granițele acestui imperiu poetic atemporal. Cele două povești nu sunt antitetice, crede Svetlana Boym, *„dar reprezintă două bifurcări ale destinului cultural, două reflecții asupra destinului modernității ruse și a comunităților ei imaginate.”* Ele relevă o relație scindată între creativitate și lipsa libertății, artă și compromis, practică teoretică și supraviețuire fizică. Narațiunile autobiografice ale celor doi teoreticieni și practicieni ai înstrăinării au în comun o referință – sloganul marxist-leninist care devine loc comun ideologic și clișeu în cotidianul sovietic: *„ființa materială determină conștiința”*. Favorabilă ea însăși postmarxismului, Svetlana Boym crede că *„sloganul actualizează alienarea hegeliană și întărește primatul materiei asupra spiritului. Iar cei doi exilați utilizează acest loc comun ideologic pentru a-și nara propriile povești ale materialității în relație cu conștiința”*.²⁰

Exilul din Uniunea sovietică are, după Svetlana Boym, complicații aparte, pe lângă cele evident politice. În tradiția filosofiei ruse, de la Ceadaev la Berdiaev, înstrăinarea nu e înțeleasă ca element al conștiinței moderne, ci ca o parte a identității naționale ruse. Exilul metaforic (de regulă departe de existența tranzitară a cotidianului) ține de rățacirea simbolică a „sufletului rusesc”. Ca urmare, exilul propriu-zis din Mama Rusie e înțeles ca o trădare culturală fără precedent. Pentru un scriitor, e chiar mai mult decât o trădare: e pură erezie.

După secolul XIX, scrie autoarea, literatura devine o formă de religie civică pentru ruși. Și totuși, idealul cosmopolit al unei „patrii de cuvinte” rămâne străin culturii ruse. *„Mai degrabă decât un imperiu rus al literelor, Rusia devine un imperiu politic, al cărui subiect devine și scriitorul. Pentru ruși, deci, exilul e o transgresie culturală care amenință chiar supraviețuirea fizică și spirituală.”*²¹

Imigrația artistică în Europa secolului XX. Câteva aspecte

Există o tentație de a vorbi despre exilați, imigranți și expatriați ca și cum ei ar fi, fără excepție, scriitori – deși scriitorii reprezintă numai o infimezimală fracțiune a acestei tipologii a ex-patrierii. Dar e o tentație irepresibilă și întemeiată: după documentele oficiale (adesea supuse malformării din interese de natură politică) – scrisul oferă cea mai profundă și extinsă mărturie a exilului. După cum remarcă ironic Dubravka Uresie, *„scriitorii sunt acei rari imigranți care își lasă urmele pașilor”*, deși sunt statistic cei mai insignifianți și necredibili dintre martori.

John Neubauer surprinde cu acuratețe modul în care experiența exilului devine o experiență aparte a scriiturii. *„Milioane de indivizi supraviețuiesc, spune Neubauer, sau mor în exil în tăcere. Scriitorii oferă însă, sub catalizatorul psihic și afectiv al exilului, nu doar ficțiunea propriei*

²⁰ Svetlana Boym, *art. cit.*, p. 243

²¹ Svetlana Boym, *art. cit.*, p. 244

vieți ci și opere literare de anvergură. Nu mai departe de Dante, a cărui Divina Comedie transcende evenimentialul imediat și articulațiile subiectivității”²².

Privindu-i pe cei mai prestigioși ex-patriați anteriori secolului XIX, John Neubauer observă că aceștia sunt, aproape integral, scriitori. Pe lângă cazurile faimoase ale lui Ovidiu, Cicero, Seneca, Dante, Petrarca sau Machiavelli, apar numeroși alți scriitori exilați care devin figuri cheie ale tradiției naționale. Neubauer insistă pe „*cea mai remarcabilă operă literară a ungarilor din secolul XVIII*” care i-ar aparține lui Kelemen Mikes, scriitor ce și-a urmat liderul politic, pe Ferenc Rakoczy, într-un exil ce l-a perindat prin Polonia, Franța și finalmente Turcia.

Interesante pentru problematica exilului și a scriiturii sunt cele peste două sute de scrisori către o mătușă imaginară, redactate la Terkidag, între 1717 și 1758, alcătuind celebrele *Torok-országi levelek* (*Scrisori din Turcia*), o capodoperă de anvergură, însă într-atât de înveninată încât a putut vedea lumina tiparului doar postum, în 1794.

Smulși din mediul patriei și adesea separați de familie și prieteni, exilații se așează, spune John Neubauer, într-o societate străină și în lumi lingvistice care „*de cele mai multe ori îi restricționează ca ființe în solitudine*”²³. E un adevăr evident în special în ce-i privește pe scriitorii est-europeni (părți ai unor întregi elite) pentru că aceștia se stabilesc în comunități de adopție ce nu le cunosc limba maternă. Spre deosebire de ei, Dante se mutase în altă cultură – italiană, emigranții britanici mergeau, de regulă, în alte părți ale lumii unde se vorbea engleza, scriitorii est-germani preferaseră emigrația în Germania de Vest. Dar exilații est-europeni, în afară de scriitorii etnici germani care trăiau acolo (cum e cazul Hertei Muller), au trebuit să se integreze în medii lingvistice străine, „*unde, în cel mai bun caz, s-au putut institui într-o minoritate culturală a propriei limbi*”²⁴.

Spre deosebire de ceilalți membri tipici ai unei elite în exil, pentru care bariera lingvistică e mult mai ușor surmontabilă, scriitorii, „*ingineri ai sufletului*” cum îi catalogase Stalin, trebuie să treacă prin decizii existențiale traumatice legate de scriitură. Dacă aleg varianta continuării scrisului în limba lor maternă, vor fi de regulă reduși, ca impact, la propria comunitate de exilați, scriitura lor neputând ajunge nici la cititorii nativi, rămași în urmă, nici la cititorii din patria adoptivă. John Neubauer oferă, pentru această categorie, exemplele lui Sandor Marai și Witold Gombrowicz. Dacă adoptă limba comunității în care s-au mutat, însă, opera lor devine de îndată accesibilă unui public larg, chiar global, dar, spune criticul, „*metamorfoza devine sursa unui sentiment inevitabil de inadecvare, inferioritate, ce generează crize, desigur fertile artistic: cazul lui Emil Cioran, al Agotei Kristof etc*”²⁵.

Numeroși scriitori însă – ca Milan Kundera, Andrei Codrescu, Jerzy Pietrkiewicz, Ota Philip, Libusa Monikova, Jiri Grusa – dintre contemporani, par a-și fi schimbat cu ușurință mediul lingvistic matern cu acela de adopție, și majoritatea scriitorilor de calibru

²² John Neubauer, *Exile: Home of the Twentieth Century*, în John Neubauer, Zsuzsanna Tarak Borbala, *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*, Walter de Gruyter GmbH & Co, Berlin, Germany, 2009, p. 11

²³ John Neubauer, *op. cit.*, p. 11

²⁴ *Idem.*, p. 12

²⁵ John Neubauer, *op. cit.*, p. 12

din Europa de Est transformă expunerea la pluralitatea lingvistică într-o sursă de creativitate.

Dar John Neubauer e conștient și de riscurile estetice, anume de persistența dificultății de a diferenția scriitura estetică de aceea neprofesionistă, „scriitorii autentici de aceea ocazionali”²⁶. Iar aceasta pentru că studiile asupra scriiturii în exil trebuie să opereze cu substanța scrierilor intime – autobiografii, corespondență și alte scrieri cu caracter intim care au drept autori, de cele mai multe ori jurnaliști, filosofi, esești, istorici. Demarcațiile trebuiesc deci menținute într-o formă flexibilă.

Bibliografie:

Anderson, Benedict, *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of nationalism*, Verso, London, UK, 1991, 1983

Boym, Svetlana, *Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky*, în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Duke University Press, 1998

Hoffmann, Eva, *Lost in Translation: A Life in a New Language*, E. P. Dutton, New York, 1989

Neubauer, John, *Exile: Home of the Twentieth Century*, în John Neubauer, Zsuzsanna Tarak Borbala, *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*, Walter de Gruyter GmbH & Co, Berlin, Germany, 2009

Nochlin, Linda, *Art and the Conditions of Exile: Men/ Women, Emigration/ Expatriation*, în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Duke University Press, 1998

Pavel, Thomas, *Exile as Romance and as Tragedy*, în *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Duke University Press, USA, 1998

²⁶ *Idem.*, p. 13

DIALECTUL – O INCURSIUNE BIBLIOGRAFICĂ

The Dialect – A Bibliographical ‘Foray’

Maria-Laura RUS¹

Abstract

We focused in this paper upon the term ‘dialect’, as it is defined by different linguists beginning with Ferdinand de Saussure (structural linguistics), continuing with sociolinguistics and ending with the authors of ‘Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage’ (O. Ducrot, J. M. Schaeffer). The main observation is that the majority of linguists define the dialect in reference to language.

Keywords: dialect, language, local/regional speaking, linguistic transfer, linguistic variety

Conceptele esențiale de tipul „dialect”, „idiom”, „limbă”, cu care operează dialectologii au fost preluate din lingvistică și definite în maniera proprie fiecărei școli lingvistice.

În prezentul articol ne-am propus o incursiune în bibliografia termenului „dialect”, pornind de la lingvistica structuralistă (și anume de la Ferdinand de Saussure), trecând prin sociolingvistică și ajungând la punctul de vedere exprimat de versiunea din 1996 a *Noului dicționar enciclopedic al științelor limbajului*.

În tratatele românești de dialectologie se regăsește ideea lui Ferdinand de Saussure conform căreia dialectele sunt idiomuri „care nu se deosebesc decât într-o mică măsură”; de aici rezultă faptul că înțelegerea conceptului de „dialect” necesită raportarea la „idiom” și respectiv la „limbă”. Pentru lingvist între „dialecte și limbă există o diferență de cantitate și nu de natură”.

În aceeași direcție se înscriu definițiile lui Antoine Meillet și Jean Marouzeau. Pentru primul, „dialectul este un ansamblu de graiuri diferite, prezentând caractere comune și mai asemănătoare între ele decât sunt cele ale altor graiuri ce aparțin aceleiași limbi”².

Jean Marouzeau considera că „un dialect se definește printr-un ansamblu de particularități în sensul că gruparea lor dă impresia unui grai distinct de graiurile vecine, în ciuda înrudirii care le unește”³.

În aceeași perspectivă fixată de Ferdinand de Saussure poate fi plasat și R. A. Budagov, întrucât el situează dialectul în lingvistica externă, adică în acea parte a studiului limbii care se interesează de schimbările ce nu au consecințe asupra a ceea ce Saussure considera a fi „organismul interior al limbii”. Astfel, Budagov considera că dialectul este „vorbirea caracteristică unei numite regiuni, care are anumite particularități în domeniul foneticii, gramaticii și vocabularului”. În prelungirea acestei idei, el era de părere că

¹ Assistant Prof, PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

² Antoine Meillet, *La méthode comparative en linguistique historique*, 1954, p. 54.

³ Jean Marouzeau, *Lexique de la terminologie linguistique*, 1961, p. 75.

particularitățile se manifestă doar la nivelul foneticii, ele extinzându-se apoi firesc în vocabular. Ceea ce este important de evidențiat aici este manifestarea caracterului strict descriptiv, mai ales în plan fonetic și lexical al geografiei lingvistice, indiferent de statutul acestuia: metodă sau știință echivalentă dialectologiei.

Odată cu André Martinet, se observă o îndepărtare de direcția impusă de Saussure. Astfel, Martinet vorbește în maniera modelului individualist: „abordarea conceptului limbă presupune un demers de uitare atât a faptului că toți indivizii uneia și aceleiași comunități nu vorbesc identic”⁴, cât și a faptului că „divergențele se pot extinde la anumite părți din structura limbii”. La acest lingvist, abordarea conceptului „dialect” și a celui de „limbă” subliniază adevărul că „orice om aparține unei comunități lingvistice”. Mai mult, „lumea e împărțită în corpuri politice – afirmă Martinet –, fiecare corp politic folosește oficial o anumită limbă”. De aici aparenta concluzie că „toți indivizii ce aparțin aceleiași națiuni alcătuiesc o comunitate lingvistică omogenă și închisă”⁵. În acest punct lingvistul evidențiază greșeala definirii limbii prin raportare la corpul politic. Această eroare se regăsește în a se accepta ideea că „există limbă de îndată ce există corpul politic național”, respectiv că „un idiom ar merita din acest punct de vedere titlul de limbă în măsura în care el este un instrument al unui stat organizat”. O corecție a erorii conduce la definirea conceptelor „prin raportare”, respectiv prin a identifica specificitatea „graiului” în opoziție cu „vorbirea locală” și a „vorbirii locale” în opoziție cu „limba”.

Martinet definește „vorbirea locală” drept:

- „forma lingvistică învățată în sânul familiei;
- un sistem relativ divergent pentru ca vorbitorul să-l conceapă ca pe un registru diferit;
- vorbirea curentă, forma locală a idiomului general”.

Lingvistul francez menționează câteva particularități ale „vorbirii locale”, referindu-se și la ceea ce el numește „vorbire generală”. Astfel, el vorbește despre:

- caracterul „nedesăvârșit”, vorbirea locală fiind o formă lingvistică rudimentară, o etapă în evoluția unei limbi;
- caracterul tranzitoriu, vorbirea locală fiind formă ce nu are șanse să se mențină și trebuie să dispară prin „contopire treptată cu forma locală a vorbirii generale”;
- caracterul politic, în sensul că, de cele mai multe ori, vorbirea locală continuă să fie folosită în opoziție cu „limba oficială” care și-a câștigat recent statutul însemnat.

Având în vedere particularitățile expuse mai sus și raportându-le la limba noastră, Martinet vorbește despre opoziția dintre așa-numitele limbi unitare (care nu cunosc diferențieri teritoriale) și cele care cunosc diversități teritoriale. Dacă este aplicat la țări precum Italia, Germania etc., termenul „dialect” reprezintă, în opinia lui Martinet, „o judecată de

⁴ André Martinet, *Elemente de lingvistică generală*, 1970.

⁵ Idem.

valoare”. „Oricare ar fi sentimentele pe care le încearcă un german sau un italian pentru dialectul său, el nu s-ar gândi să-l pună pe același plan cu limba națională. Bavareza este germană, piemonteza este italiană, dar există o formă a germanei care nu e dialect, ci e limbă ...”. În privința limbii noastre, el subliniază clar procentul mic de diferențiere între graiurile de pe teritoriul românesc în comparație cu cele din Europa occidentală și continuă afirmând că „pe baza vorbirii din nordul Munteniei și sudul Ardealului s-a constituit o limbă națională care tinde din ce în ce să ia locul graiurilor locale”.

Și sociolingviștii au fost interesați de termenul în cauză. Astfel Joshua Fishman considera că nu există concurență între termenii „dialect” și „varietate lingvistică”. Varietatea de origine geografică este cunoscută sub denumirea de „dialect”. Cu toate acestea, el poate simboliza și elemente nongeografice. Fishman oferă un exemplu în acest sens: dacă imigranții unei țări A formează într-o țară B o minoritate importantă, aici se va forma un dialect A care pentru populația țării B va fi altceva decât limba unei regiuni. Fishman consideră că vorbitorii acestui dialect sunt de condiție inferioară, astfel încât dialectul A devine „simbolul unei poziții inferioare din punct de vedere social; ceea ce constituie deci o varietate regională devine, din dialect, un sociolect”⁶. Un dialect este și pentru Fishman o „subunitate regională a limbii înainte de toate în forma sa vorbită populară”⁷, însă, pentru sociolingvist, „cuvântul limbă posedă o semnificație superioară”, în timp ce termenul „dialect posedă o semnificație subalternă”, limbă și dialect fiind termeni ce reclamă o „cunoaștere a clasificării la care aparțin”.

Dinspre lingvistică spre sociolingvistică, varietatea de limbă desemnată de termenul dialect menține o serie de determinări de natură socială. Astfel, Edward Sapir consideră că „un dialect nu e altceva decât expresia la scara societății a tendinței universale spre variante individuale în utilizarea limbii”⁸. Aceste variante influențează nivelul fonetic și prozodic, precum și vocabularul. Sapir este primul care afirmă că nu există nicio limbă care să fi rezistat tendinței de ramificare în dialecte (cu excepția limbilor conservate în mod artificial). În timp, unul dintre dialecte poate să își asume statutul de limbă independentă.

Sapir vorbește despre două categorii de dialecte:

- cele provenite din diferențierea internă a unei limbi și
- cele care își au originea în transferurile lingvistice.

Prima categorie se referă la diferențierile din cadrul uneia și aceleiași limbi, în timp ce a doua categorie se referă la o comunitate care împrumută o altă limbă, introduce în limba adoptată anumite particularități ale vechii limbi, iar acestea duc la diferențierea limbii adoptate de ceea ce a fost ea înainte, adică duc la un dialect. Se regăsește, astfel, aici, un punct de plecare pentru clasificarea dialectelor ca interne și externe, respectiv ca varietăți convergente și ca varietăți divergente.

⁶ Joshua Fishman, *Sociolinguistique*, 1971.

⁷ Idem.

⁸ Edward Sapir, *Despre limbă: o introducere în studiul vorbirii*, 2016.

Sapir afirmă că limba „se prezintă sub un anumit număr de forme recunoscute și normalizate numite limbi”. La rândul lor, acestea se subîmpart în variante și subvariante, numite dialecte. Definite prin raportare la limbă, „dialectele locale sunt limbi ale minorităților – afirmă Sapir –, forme de limbă bine diferențiate utilizate de către o naționalitate care trăiește cu statut de minoritate în cadrul politic al unei națiuni”.

În aceeași direcție de definire a dialectului prin raportare la limbă și prin referire la capacitatea individualizatoare a vorbitorului, se pronunță Oswald Ducrot și Jean Marie Schaeffer în *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*. Pentru aceștia limba națională este „limba recunoscută de un stat ca limbă de comunicare internă”⁹. Aceasta este „târziu stabilită”, existând situații în care avem mai multe limbi oficiale. Supremația unei variante este datorată tocmai dialectelor de care se diferențiază. Acest dicționar nu stabilește diferențe între „limba națională” și „limba oficială”, ceea ce ar conduce spre concluzia că ele sunt două concepte echivalente. „Dialectul” sau „graiul” este definit inițial ca „o vorbire regională”, apoi „o vorbire locală în interiorul unei națiuni unde domină în mod oficial o altă vorbire”¹⁰. De aici „caracterul foarte politic al noțiunii”.

În ceea ce privește dinamica variantelor teritoriale, Ducrot și Schaeffer acceptă că un dialect își poate revendica un „uzaj oficial”, ceea ce conduce la retragerea statutului de dialect și la înălțarea lui la rangul de limbă. Ca și limba, dialectul este constituit „dintr-o multitudine de moduri de vorbire locale, adesea destul de diferite, pentru ca vorbitorii unuia să aibă dificultăți de a se înțelege cu vorbitorii altuia”¹¹. Cei doi autori văd diferențele de la nivel fonetic și lexical drept o consecință a coexistenței dialectului (dialectelor) cu limba națională. Drept urmare, așa cum precizam mai sus, referirea la dialect se face prin raportare la limbă: „Când un mod de vorbire este considerat dialect, el este «perceput» (s.a.) în același timp ca fiind înrudit cu o «limbă oficială»: este un dialect al unei anumite limbi”.

Exprimându-se rezerve cu privire la posibilitatea de a raporta orice diversitate la o limbă, se înregistrează aici o limită a metodei utilizate în vederea identificării idiomului cu statut de limbă și a celui cu statut de dialect. Criteriul înrudirii, de exemplu, este privit cu rezerve: „Înrudirea existentă între graiuri și o «limbă oficială» (s.a.) nu înseamnă cătuși de puțin că primele sunt derivate din a doua, că există o filiație de la limba oficială la graiuri”. Exemplele oferite de autori subliniază fie situația în care „un mod de vorbire regional a fost extins în mod autoritar la ansamblul unei națiuni”, fie situația în care o funcție culturală a unui idiom a determinat o schimbare de statut.

În concluzie, în definirea „dialectului” la toți acești lingviști se constată instituirea de opoziții cu unități de metalimbaj, mai precis o raportare a dialectului la noțiunea de „limbă”, ceea ce poate pune în evidență anumite limite ale metodei. S-au operat distincții ce au la bază diverse moduri de a înțelege conceptele de „dialect”, respectiv „limbă”, astfel identificându-se diviziuni cu legitimare inter sau extrasistemică.

⁹ Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, 1996, p.93.

¹⁰ Idem.

¹¹ Ibidem.

Bibliografie (selectivă)

Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Editura Babel, București, 1996

Fishman, Joshua, *Sociolinguistique*, Nathan, 1971

Martinet, André, *Elemente de lingvistică generală*, Editura Științifică, București, 1970

Sapir, Edward, *Despre limbă: o introducere în studiul vorbirii*, Editura Demiurg, 2016

Saussure, Ferdinand de, *Curs de lingvistică generală*, Editura Polirom, Iași, 2000

**AMINTIRI DIN COPILĂRIE DE ION CREANGĂ, DIN POZNELE LUI
DINCĂ DE IOAN SLAVICI – DOUĂ MODURI DE A SURPRINDE
ÎNTÂMPĂRILE VÂRSTEI FĂRĂ GRIJI**
*Childhood Memories by Ion Creangă, of Dincă's Pranks by Ioan Slavici – Two
Ways to Capture Events of a Carefree Age*

Adela DRĂUCEAN¹

Abstract

The current study seeks to analyse works in which the protagonists are children. Ion Creangă presents Nică's mischiefs in a humorous way, while Ioan Slavici, as a moralist, not only focuses "on the sin", but also severely punishes his main character. Dincă is guilty of not complying with the social conventions, acknowledged as moral standards.

The two authors recall the same moment, the desire to eat cherries, followed by their theft, but with a completely different ending. Creangă humorously presents how aunt Mărioara runs after her nephew, in order to punish him, while Slavici has Lică berate Dincă, thus making him regret his deed.

Keywords: childhood, humour, moralist, prank

Demersul analitic întreprins pentru realizarea prezentului studiu propune abordarea creației lui I. Creangă și a lui I. Slavici, în care sunt evocate întâmplările copiilor – Nică și Dincă, dar și modul în care au fost relatate. Scopul analizei a fost acela de a evidenția modul și gradul de asemănare sau deosebire dintre cele două texte. Interesul acestei teme a rezultat din dorința de a oferi o imagine amplă și exactă, pe cât posibil, asupra imaginii copilăriei și a unor eroi – copii lipsiți de griji.

Dificultatea majoră a acestui tip de investigare, în care se regăsesc aspecte de analiză și comparație, am depășit-o urmărind atât specificul creației autorilor analizați, cât și asemănările dintre ei.

Cei doi scriitori, ajunși la maturitate și la conștiința sfârșitului implacabil, au crezut în virtuțile soteriologice ale vârsta copilăriei. Doar persoanele trecut prin viață pot să asculte glasul cristalin al copilului, după cum afirma și Giovanni Pascoli: „există în noi un copil înlăcrimat dar care este cutremurat nu numai de fiori, ci și de mari bucurii. Când vârsta noastră este fragedă, el își confundă vocea cu a noastră (...). Dar mai târziu, noi creștem și el rămâne mic; în ochii noștri se aprinde o nouă dorință dar el este totdeauna fixat în vechea, senina sa minune; noi ne îngroșăm iar glasul ni se ruginește, dar el face să se audă totdeauna clinchetul lui limpede de clopoțel. Care clinchet tainic noi nu-l auzim limpede în vârsta tinereții sau chiar și a maturității, pentru că suntem mai mult ocupați să ne certăm și să ne amăgim (...). Într-adevăr, tânărul, rar și pe fugă se întreține cu copilul; nu-i ia în seamă conversația, ca cineva care s-ar rușina de un trecut prea apropiat de el. În

¹ Associate Professor PhD, "Aurel Vlaicu" University of Arad

schimb, omul matur îi place să vorbească cu el, să-i audă ușoara pălăvrăgeală și să-i răspundă grav” (1989: 32).

Amintiri din copilărie și *Din poezile lui Dincă* nu sunt rezultatul translării, punct cu punct, a realității. Nivelul ontologic diferit al realității obligă – *ab initio* – eliminarea unei înțelegeri mecanice a unei asemenea realități. În procesul de creație se petrece convertirea datelor experienței estetice într-un limbaj în general conotativ și înveșmântat cu umor sau cu povețe. Cei doi scriitori își îndreaptă „ochii gândului înspre copilărie nu pentru a face biografia” și nici „pentru a explica propria evoluție, ci pur și simplu de dragul zilei ei însorite mereu și pentru a realiza un contrast puternic în cenușiul și amarul prezentului” (Dumitrescu-Bușulenga, 1963: 118–119). Deși sunt scrise la un interval de patruzeci de ani (*Amintiri din copilărie* – 1881, 1882, partea a IV-a postum 1892; *Din poezile lui Dincă* – 1921–1922) năstrușniciile copiilor se aseamănă, doar modul de a le reda poartă amprenta fiecărui scriitor. Asemănarea întâmplărilor este subliniată și de D. Vatamaniuc: Slavici „schitează tipul băiatului neastâmpărat, cum face și Creangă, și îl sancționează pentru ștengăriile sale” (în Slavici, VII, 2001: 372).

Dacă Ion Creangă prezintă pozele lui Nică cu umor, Ioan Slavici prezintă întâmplările din perspectiva moralistului, care nu numai că atrage atenția la fiecare pas asupra „păcatului”, ci își pedepsește eroii nu o dată cu multă severitate. Vinovăția copiilor, deveniți eroi în *Din poezile lui Dincă*, constă în abaterea de la convențiile sociale, recunoscute ca normă de conduită morală. Așa se impune atenției și larga utilizare a zicerilor și a proverbelor: „Nu e în lumea aceasta lucru mai urât decât să nu fii și tu ca ceilalți.”; „Nu însă totdeauna se potrivesc cu gândul omului fericirile din lumea aceasta.”; „că nu-i este copilului iertat să umble de capul lui și să lipsească fără de voia părinților săi peste noapte de acasă.”; „Se zice însă că nu e faptă fără de răsplată și că lăcomia strică omenia.”; „Nu e însă-n lumea aceasta faptă fără de răsplată, și lucrurile nu urmează cum le potrivești, ci cum se nimerește”.

Un moment surprins de cei doi scriitori este dorința copiilor de a mânca cireșe. În creația lui Creangă, Nică se duce la moș Vasile și la mătușa Mărioara ca să fure fructele mult visate, deoarece doar aici și la alți câțiva gospodari se găsea câte un cireș văratic, având ca pretext că vrea să-l ia la scăldat pe vărul său Ion. Copil șiret, își ia la revedere de la mătușa Mărioara în speranța că femeia nu bănuiește de planul său. Ieșit din casă se trezește în cireșul femeii și începe „a cărăbăni la cireșe în sân, crude, coapte cum se găseau”.

Dacă pentru Nică cireșul reprezintă o tentație încă de la început, lui Dincă pomul îi oferă un moment de contemplare: „Aolică, maică dragă! mare frumusețe! (...) Trunchiul drept ca luminarea și-nfășurat în scoarța lucioasă și roșiatică, poleită parcă de cel mai măiestru tâmplar”. Dar, într-o zi, când Dincă trecea pe lângă pom împreună cu Tina Smarandei, o fetiță cam de seama lui, roadele roșiatică îl fac să le poftască și să gândească: „Și mult trebuie să fie dulci!”. Numai că cireșul cel frumos era dincolo de gard. Copilul nu exclude posibilitatea să-și ia inima în dinți, să treacă gardul și să se urce în cireș să-i arunce prietenei de joacă mai mulți pumni de cireșe. Toate aceste gânduri ale lui sunt

aprobate de „Tina cea gureșă”, care îl încurajează. Cu toate acestea Dincă stă puțin pe gânduri, dar se liniștește zicând: „Dumnezeu le-a dat, dar a pus cireșul în grădina lui Lică al Cârnuți”. Isteață din fire, Tina îl împinge pe Dincă să treacă la fapte, spunându-i că sunt câteva ramuri trecute peste gard și că acele cireșe sunt ale trecătorilor, căci nu mai sunt în grădina lui Lică. Lucrurile s-ar fi întâmplat firesc dacă cerea cireșe, deoarece Lică era fin tatălui lui Dincă și ar fi fost foarte mulțumit dacă i-ar fi spus ce dorește. I-ar fi ales pe cele mai mari, mai dulci și mai frumoase. Dar, plăcerea la care râvnea Dincă era să arate că el e destul de inimos pentru ca să treacă gardul și să se urce în cireș, după cum e proverbul: „Una e să ceri și alta e să iei”. Deși se gândea la consecințe, băiatul e răpus de îndemnul păcătuirii.

În ambele relatări au loc conflicte ce duc spre furișarea copiilor în jurul minunatului pom și în cireș. La Creangă, apare mătușa Mărioara cu o nuiă în mână pentru a apăra cireșul de lăcomia nepotului, dar în același timp și pentru a-i aplica o corecție. Copilul sare în cânepă, dar mătușa îl urmărește cu jordia, până ce dau „cânepa toată pălancă la pământ”, apoi împiedicându-se, îl scapă pe fugar, care își pierde urma și, pocăit, ajunge acasă. Însă spre seară, moș Vasile împreună cu vornicul și cu paznicul îl cheamă pe părinte ca să asiste la evaluarea pagubelor și să le plătească. Rușinat de cele întâmplate și mânios, tatăl i-a tras „o chelfăneală” zdravănă neastâmpăratului de Nică. Regretul copilului, real sau doar mimat, este tardiv pentru că fapta fusese săvârșită, nerămânându-i decât „să îndure rușinea când va da ochii cu mătușa Mărioara, cu moș Vasile, cu vărul său Ion, dar și cu băieții și cu fetele satului”.

La Slavici, „un strein” a trecut hoțeste gardul, însă Vulpe, cățelușul lui Lică, a pornit lătrând din ce în ce mai îndârjită spre cireșul cel frumos. Dincă se vede părăsit de fricoasa Tina și ținut în cireș până îl răzbise foamea și vine stăpânul. Cu toate că era înconjurat de minunatele fructe, acum acestea i se păreau acre și amare. În tot acest timp Lică îl ironiza, zicându-i: „Nu cumva te-a luat vântul și te-a aruncat acolo!” Însă Dincă îi răspundea că se teme ca nu cumva să fie mușcat de câine. În cele din urmă, l-a rugat pe Lică să-l ierte și să nu-l spună părinților. Dacă până aici Slavici prezintă întâmplarea într-o notă hazlie, finalul este unul moralizator. Lică e hotărât să le spună părinților fapta copilului, deoarece ei sunt aceia care trebuie neapărat să afle ceea ce s-a întâmplat. S-a întors acasă Dincă cel îndrăzneț, cu capul în pământ, bosumflat, cu Lică la trei pași în urma lui. Pățania se încheie cu morala: „*Una e să ceri și alta e să iei*”.

Pe când la Nică, se nutrește speranța că întâmplarea va fi dată uitării, precum multe altele asemănătoare petrecute de-a lungul timpului, Dincă își va aminti mereu de lecția dată de Lică. Cu alte cuvinte, vorbele au un mai mare impact asupra copilului, decât bătaia.

Un alt moment surprins de cei doi scriitori este cel al scăldatului pe timp de vară. La Creangă, pozna începe într-o zi călduroasă și senină de iulie, când Smaranda, având o mulțime de treburi, îl roagă pe Nică s-o ajute, promițându-i chiar și o răsplată. În această primă parte ni se conturează un tablou pitoresc, al îndeletnicirilor zilnice a unui sat de munte. Atras însă irezistibil de plăcerea scăldatului în baltă, băiețandru își uită promisiunea, fugind de acasă. La gârla, Nică petrece fără nicio grijă, până în momentul

când este surprins de necăjita mama, care intuise că odrasla ei se află acolo. Mâhnită și furioasă, Smaranda îi ia hainele lui Nică, lăsându-l dezbrăcat în apă. Rușinat de prezența unor fete (care înălbeau pânză), băiețandru abia găsește un moment prielnic să iasă din gârlă, strecurându-se spre casă prin grădini.

Incipitul textului slavician *Baie de tot răcoritoare* este unul al descrierii râului și a vremii: „era cald, de tot cald, zăduf”. Încă de la începutul fragmentului, Dincă este avertizat de către tatăl său să nu se ducă singur la râu. Tocmai de aceea Dincă este mai înverșunat și are deja un plan pus la cale: „Am să ies prin fundul grădini!” Zis și făcut. Dincă se îndreaptă spre râu trecând prin cele mai dosnice ulițe. Însă la marginea satului se oprișe o șatră de țigani: „vreo zece corturi, cu carele lor hodorogite și cu caii spetiți”.

În continuarea fragmentului, Dincă nu-și caută de drum și se oprește gură cască, „ca să vadă ce nu-i mai văzuseră ochii”. Dintr-o dată Dincă se vede înconjurat din toate părțile de către străini, însă Slavici ne reamintește de siguranța satului care din fericire era aproape de Dincă, ferindu-l de pericolul la care era predispus. Cu toate acestea el era un băiat curajos, dispus să nu-și schimbe hotărârea de a se îndepărta încet de sat. Ce-i drept, se mai uita din când în când înapoi, dar, fără să bănuiască, este urmărit de către țigani.

Asemeni lui Nică și Dincă găsește un loc prielnic unde să-și lase hainele, ca să nu fie furate. S-a întâmplat ce trebuia să se întâmple. Doi flăcăi fără nicio rușine apar lângă râu, furându-i acestuia hainele. Viteaz, dar neviteaz, Dincă începu să plângă, neștiind ce să facă. Nu putea să scape numai dacă aștepta inserarea, însă răcoarea serii e din ce în ce mai usturătoare. În acest moment Dincă are timp să se gândească la ceea ce-a făcut și ce poate copilul să pătească dacă nu ascultă de părinți și de sfaturile celor mari.

Ceea ce-i aseamănă pe cei doi copii este dorința de a se scălda cu orice preț, fără să țină seama de vorbele părinților, dar și rușinea trăită când s-au văzut rămași fără haine.

Orice copil este tentat să descopere lumea viețuitoarelor. Așa se face că de multe ori în năstrușniciile celor mici sunt implicate diferite animale sau păsări. Eroii noștri, Nică și Dincă, nu puteau să treacă pe lângă astfel de isprăvi. Primul are de-a face cu o pupăză, iar eroul slavician cu niște bieți pui de graur. La Creangă, întâmplarea începe într-o dimineață când mama lui îl trezește pentru a merge cu mâncare la lingurarii din țarină: „Scoală, duglișule, înainte de răsăritul soarelui; iar vrei să te pupe cucul arminesc și să te spurce, ca să nu-ți meargă bine toată ziua?”. Supărat că este trezit cu noapte-n cap în fiecare dimineață din cauza pupezei, Nică hotărăște să-i vină de hac micii viețuitoare. Trecând pe lângă teiul în care-și avea adăpost ceasornicul satului, Nică îi pune gând rău – „Taci, leliță că te-am captușit eu! îi mai pupa tu și pe dracul de-acum” și începe să-și pună în aplicare planul de răzbune. Deși pasărea este dusă în târg spre vânzare, aceasta va fi eliberată de către un moșneag, iar Nică va avea parte în continuare de cântecul de deșteptare.

Dacă Nică dorea să scape de pupăză, Dincă râvnea să dețină niște pui de graur. Această pasăre pentru el însemna ceva minunat, „ce cânta frumos ca mierla, făcea ca rațele, ca puii de găină și ca curcile, ba rostea și vorbe, d-ai fi jurat că ies din gură de om în toată firea”. Eroul lui Slavici este tentat să scotocească prin scorburile copacilor ca să

găsească și el un pui de graur, pentru a-l crește după pofta inimii. Cu toate că tatăl său îl învăța că doar cei răi iau puii de pasăre din cuib și lasă pe părinții acestor mici creaturi nemângâiați: „numai copiii fără de inimă sunt în stare să răpească puii de păsărele de prin cuiburi”, Dincă gândea altceva. Vorbele înțelepte ale tatălui intrau pe o ureche și ieșeau pe cealaltă, încât copilul a început marea cercetare a scorburilor. Numai că finalul este unul neașteptat pentru băiat, în loc de grauri a găsit un viespar, încât „viespii s-au îndârjit și au năvălit asupra lui”. Unul l-a înțepat în urechea dreaptă, altul și-a lăsat acul în pleoapa ochiului stâng, altul în nas și cel mai îndârjit l-a înțepat în buza de sus. Chinuit de dureri, o ia la fugă spre casă, văitându-se „de le era și broaștelor de prin bălți milă de el”. Pozna se încheie cu Dincă ce își făcea amarnice muștrări de conștiință că nu a ținut seama de sfaturile tatălui său.

În ambele texte întâmplarea se sfârșește cu dezamăgirea copilului și cu o fugă spre casă, spre locul protector.

Se observă că în preajma locului natal eroii noștri se simt protejați, deoarece „satul e cel care generează limite”, iar „spațiul necunoscut care se întinde dincolo de lumea sa, spațiul necosmizat pentru că e neconsacrat este simplă întindere amorfă în care n-a fost încă proiectată nicio orientare, în care nu s-a degajat încă nicio structură”, după cum afirmă Mircea Eliade (1992: 58).

De exemplu, în partea a patra a *Amintirilor*, Ion Creangă își exprimă tristețea din toamna anului 1855, an în care la insistențele mamei părăsește satul natal, pentru a ajunge la seminarul de la Socola: „cum nu se dă scos ursul din bârlog, țăranul de la munte, strămutat la câmp și pruncul dezlipit de la sânul mamei sale, așa nu mă dau eu dus din Humulești, în toamna anului 1855, când veni vremea să plec la Socola (...) Și Iașii, pe care nu-i văzusem niciodată, nu erau aproape de Neamț, ca Fălticeni, de unde, toamna târziu și mai ales prin câșlegile de iarnă, fiind nopțile mari, mă puteam repezi din când în când, pășlind-o așa cum după toacă, și tot înainte, seara pe lună, cu tovarășii mei la clăci în Humulești, pe unde știam noi, ținând tot o fugă, ca telegarii. Și după ce jucam cât jucam, furam câte-un sărutat de la cele copile sprintăre, și până-n ziuă fiind ieșiți din sat, cam pe la prânzul cel mare ne-aflam iar în Fălticeni, trecând desculți prin vad, în dreptul Baei, Moldova înghețată pe la margini, și la dus și la întors, de ne degera măduva-n oase de frig! Inima însă ne era fierbinte, că ce gândeam și izbândeam. De la Neamț la Fălticeni și de la Fălticeni la Neamț era pentru noi atunci o palmă de loc. Dar acum se schimba vorba: o cale scurtă de două poște, de la Fălticeni la Neamț, nu se potrivește c-o întindere de șase poște, lungi și obositoare, de la Iași până la Neamț”. Nu întâmplător această ruptură de matricea spirituală a satului natal se petrece într-o zi de Tăierea capului sfântului Ioan Botezătorul. Dacă sfântului i-a fost tăiat capul, lui Nică i-au fost răpite clipele lipsite de griji ale copilăriei, oferite de prezența celor dragi și de spațiul protector al locului de baștină. Ajuns la Socola, într-un tărâm necunoscut, Nică se simte stingher, singur și pus în fața vicisitudinilor vieții cu care se confruntă maturul. „Dintr-odată, copilul, care, de-acum, nu mai este copil, se trezește din visu-i minunat într-o lume și-o viață necunoscute, ce-i confirmă și întăresc aprehensiunile anterioare: într-adevăr, înstrăinarea *este hotărâtă*, dar nu

cine știe pentru câtă vreme!, ci pentru totdeauna, devenise iremediabilă. Cu o economie de mijloace demne de marii maeștri, Creangă înregistrează această cădere în abisul vieții ca pe o dureroasă ieșire din edenul copilăriei” (Cheie-Pantea, 2002: 46-47).

Îndepărtarea de spațiul natal reprezintă și o modalitate de pedepsire. De exemplu, Dincă va fi trimis, la insistențele mamei, la București, la cucoana Tudora cu scopul de a se cuminti: „Deoarece la țară făcuse o mulțime de pozne și era pornit să mai facă și altele, încât nu mai era chip să-l păzești, a fost trimis pentru a doua clasă primară la București, unde l-au dat în gazdă la văduva unui căpitan de călărași, cucoana Tudora, mătușa lui, care locuia aproape de Maidanul Dulapului și mai avea și ea patru copii, cel mai mare, Nicușor, cam de aceeași vârstă, dar mai potolit la fire, ai fi putut zice chiar băiat cuminte, încât putea să-i fie lui Dincă povață-n toate cele bune”, așa cum aflăm din cealaltă creație slavicină (*Cuța*) în care Dincă este protagonist.

Refacerea momentelor din primii ani ai vieții le-a oferit scriitorilor, prin intermediul memoriei, să re trăiască timpul copilăriei și timpul sărbătoresc, acele clipe lipsite de griji ce permit ieșirea din istorie și intrarea în *illo tempore*. Însă fiecare dintre scriitori a redat aceste momente în stilul lor caracteristic: Ion Creangă cu umor, iar Ioan Slavici păstrează viziunea realistă și tonul moralizator în mod constant, din care și alții să învețe.

Bibliografie:

Creangă, Ion, *Opere*, ediție critică, note și variante, glosar de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuș, introducere de Eugen Simion, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Slavici, Ioan, *Opere*, vol. III. *Postume – Din periodice – Teatru*, VII. *Dicționar monografic de opere literare – Dicționar biografic de personaje*, ediție îngrijită, studiu introductiv și cronologie de Dimitrie Vatamaniuc, București, Editura Național, 2001.

Cheie-Pantea, Iosif, *De la Eminescu la Nichita Stănescu*, Timișoara, Editura Excelsior Art, 2002.

Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Ion Creangă*, București, Editura pentru Literatură, 1963.

Eliade, Mircea, *Sacral și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992.

Pascoli, Giovanni, *Il fanciullino*, traducere de Alexandru Balaci, în „Viața Românească”, nr. 8, 1989.

SILENCES FANTASTIQUES

DANS « LE GRANIT ET L'ABSENCE » DE MARCEL SCHNEIDER

Anca MURAR¹

Abstract

The inexorable adventure evoked in « The Granite and the Silence » by Marcel Schneider retraces the experience of nothingness of a tragic couple, in an « atrocious forest », the night of the equinox, a « troubled and stormy period when the destinies change » in order to accede to the universal secret. Driven by a terrible absence from themselves, the heroes accept to destroy their terrestrial appearance so that they are reborn eternal. This metamorphic transformation emerges through symbols for any approach of mystery is confined to silence.

Keywords: fantastic, metamorphosis, death, mystery, silence.

« Quel miracle Je m'avance
Je suis un être debout
Je le sais Je fais silence
Je suis tout dans le grand Tout »
Roger Bodart

Dès que le récit fantastique « Le Granit et l'Absence »² de Marcel Schneider s'attache à décrire les choses qui sont de « l'autre côté de l'horizon »³, nous sommes amenés à passer au-delà du discours rationnel et à habiter la « loge invisible » où s'opère la cristallisation silencieuse de l'être. Et lorsqu'on se met à explorer les marges de l'innommable, on découvre que l'indicible se montre à travers l'image de l'inconcevable synthèse des opposés, il s'incarne dans des symboles qui scandent le cheminement initiatique de l'humain.

L'incipit du récit nous convie à nous abandonner à « l'élan panthéiste » pour capter l'âme invisible du mystère où « l'or des ténèbres se distille » (GA, 144) et se révèle comme « signe visible de ce qui est invisible dans la nature » (DF, 56) :

Le silence de qualité si bizarre qui occupait le cirque donnait à penser que la nature avait raffiné les courbes de l'enceinte afin que nul son ne fût perdu, aucun reflet de soleil égaré. Les sapins dont les branches s'étendaient sur le sol étaient autant de pavillons qui abritaient le mystère. (GA, 149)

Les « précipités chimiques » dissolvent la « substance mystérieuse »⁴ et lorsque le « serpent dardé » illumine la noirceur du néant, on assiste à la célébration des noces alchimiques de la terre et du ciel et on contemple l'unité du macrocosme. L'image de la « ruine gênante » qui règne au cœur du sanctuaire sylvestre, cette tour de la mort indique que le passage vers

¹ Assistant Prof, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

² Marcel Schneider, « Le Granit et l'Absence », in *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974.

³ Marcel Schneider, « Discours du fantastique », in *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974, p. 360.

⁴ Carl Gustav Jung, *Mysterium conjunctionis*, tome 1, traduit de l'allemand par Étienne Perrot, Paris, Albin Michel, 1980, p. 241.

la « réalité ultime » se fait impérativement à travers le silence de la destruction, puisque l'univers « renaît sans cesse de sa propre mort et s'allume à sa propre lumière » (DF, 37)

Lié d'abord à l'incommunicabilité du mystère, le silence exprime l'ineffable et renvoie à la thèse wittgensteinienne⁵ selon laquelle l'essence de l'être et du monde est de l'ordre du silence et de l'inexprimable, vu que le langage sensé n'est pas à même de révéler le secret universel. L'innommable ne peut être scruté que par la voie de la participation.

Car, tout comme le souligne Marcel Schneider, le secret « ne consiste pas dans un mot » (DF, 80), il n'est qu'une prescience se manifestant par éclairs pour assouvir nos chimères et apaiser nos démons, mais par « des moyens détournés, ténébreux et le plus souvent déconcertants » (DF, 80) dont chacun doit faire l'expérience : « Il faut que le cœur s'égare et que la chair soit bien séduite pour que votre existence s'en trouve transformée. » (GA, 209)

Le mystère de la communion universelle indique au héros la voie d'intégration des structures antagonistes, tout en le situant sur un chemin initiatique qui le mène à la vie éternelle, grâce à l'harmonisation des « tendances contraires »⁶ siégeant au cœur de l'être. Et, lorsqu'il assiste à cette célébration du mystère cosmique, Olivier accueille le rythme de l'unité universelle :

Olivier se demandait s'il n'existait pas un lieu privilégié, le milieu peut-être, quelque tribune d'honneur d'où le spectacle prendrait un sens clair. Mais il acceptait de ne pas comprendre la cérémonie qui se déroulait sur ce théâtre sans coulisse dont les machineries se confondaient avec les rouages de son propre destin. (GA, 150)

Tout en se situant au milieu du tumulte élémentaire, Olivier accepte de se détruire, de passer l'épreuve du néant et de devenir le centre rayonnant même de « la liturgie secrète » confinant à l'installation dans l'univers de l'immuable : « [L]ieux criminels, ils pouvaient porter la mort, mais par-delà la mort, une autre forme d'existence qui était peut-être une nouvelle vie » (GA, 187). Puisque, tout comme l'affirme Anne Richter, « on ne progresse qu'en brûlant ce qu'on a adoré, on ne s'accomplit qu'en détruisant ses anciens visages »⁷.

Et Carl Gustav Jung nous rappelle, dans *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, que par-delà la mort signifie également « par-delà le conscient »⁸. En ce sens, l'« inéluctable aventure » dans l'informulé marque la plongée dans les abîmes de l'inconscient et l'installation dans le « labyrinthe intérieur », vu que ce n'est que dans « le silence tumultueux de notre vie onirique [que] retentissent les clameurs des terreurs primitives. »⁹

⁵ « Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence. », Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, traduction, préambule et notes de Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1993, p. 112.

⁶ Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand, préfacé et annoté par le docteur Roland Cahen, Paris, Gallimard, « Folio/Essais, 2012 [1986], p. 163.

⁷ Anne Richter, « Roger Bodart et les yeux de l'Ange », in Roger Bodart, *La Route du sel et autres poèmes*, La Différence, « Orphée », 1992, p. 20.

⁸ Carl Gustav Jung, *op. cit.*, p. 151.

⁹ Marcel Schneider, *Le Labyrinthe de l'Arioste*, essai sur l'allégorique, le légendaire et le stupéfiant, Paris, Bernard Grasset, 2003, p. 34.

Isolement, renoncement à l'enveloppe terrestre, vacuité, tels sont les impératifs du devenir métamorphique de l'être qui, tout en se mettant à l'écoute de la voix silencieuse de « ce qu'on ignore » (*GA*, 148) accède au monde immémorial des origines : « Je renonçai à l'usage de la raison pour plonger dans l'indicible et je goûtai une paix profonde à me sentir partout nulle part, sans pouvoir et comblé, insignifiant et précieux, éternel, en un mot un enfant, un dieu. » (*GA*, 192)

C'est le regard, voire la contemplation qui prend alors le relais :

Fascinés par eux-mêmes, ils ne pouvaient se détourner de leurs visages pétrifiés où leurs yeux s'ouvraient comme des lèvres ni s'habituer à leurs voix soudain détimbrées qui semblaient provenir d'une troisième personne. Ils allaient dans une veille somnambulique, incapables de sursaut, à peine conscients d'eux-mêmes. (*GA*, 220)

La participation aux noces élémentaires se double de la régression à l'enfance afin de regagner l'intuition et l'innocence enfantines capables de redécouvrir les correspondances subtiles avec l'âme du monde et de sublimer l'humain par l'intégration des aspects enfouis, car « l'être ne s'enrichit que de ce qui est d'abord indigne » (*GA*, 189) : « J'étais pétrifié [...] comme dans une grotte que j'explorais, lumignon au poing, avec la terreur de découvrir une bête répugnante tapie dans un coin. » (*GA*, 208)

Vidés de leur désir et de leur volonté, Olivier et Gabrielle se mettent à vivre en eux-mêmes : « la vie extérieure s'était arrêtée, mais une vie donnée sans condition, bien différente de celle qu'ils avaient connue dans le rêve ou dans la réalité, avait commencé pour eux. » (*GA*, 220) On assiste alors à l'ultime mutation qui consiste en la conjonction des principes masculin et féminin, voire en une transsubstantiation, comprise comme une communion amoureuse assurant l'union mystique des amants qui acquièrent le don de « la seconde vue » et s'intègrent au rythme cosmique :

[E]lle attira son visage près du sien : le temps d'un baiser, ils échangèrent leurs traits. Quand ils se séparèrent, leurs contours confondus se détachèrent de leurs tempes et luirent faiblement entre eux, ectoplasme d'amour. Puis, ils reprirent leur aspect accoutumé, mais Gabrielle vit ses yeux de violette encadrés dans les paupières d'Olivier et lui, il vit les siens germés entre les cils de la jeune femme. (*GA*, 227)

Grâce à la fusion amoureuse, le couple passe dans le « monde d'à côté, si transparent, si fragile » (*GA*, 163), s'affranchit de l'esclavage du temps et ne fait qu'un avec le bruissement cosmique :

Ils ne s'étonnaient de rien, vivant en eux-mêmes. Qu'est-ce que trépasser veut dire ? Ils campaient déjà dans l'au-delà. Le vent [...] reprenait son circuit. Comme un dément qui par la répétition du même geste arrive à donner de vastes dimensions à la cellule la plus exiguë. (*GA*, 221)

C'est que l'épanouissement de l'être à la fin de la métamorphose intérieure « ne se confine pas dans les limites de l'individu, mais esprit, psyché et corps deviennent un avec le

cosmos. »¹⁰ Le Soi des amants s'est finalement harmonisé par l'intégration de l'*anima* et respectivement de l'*animus*. Le couple habite désormais la loge invisible de l'éternel et devient le centre mystérieux, « unique, non divisé, aux multiples visages, aux mille yeux, aux mille noms »¹¹ de la création :

Il y a dans le jardin deux arbres dont le feuillage semble fait de pourpre et de sang. [...] Ils excitaient mon imagination [...] par l'attrait qu'exerçait sur moi cette masse rutilante qui frémissait, chuchotait, se parait de mille bouches, d'yeux sans nombre. [...] On dirait que tous mes étés se sont passés devant leur feuillage et que mes conversations avec eux n'avaient point de fin. Ils se singularisaient dans la troupe des autres arbres par un esprit de découverte et de refus comme s'ils se tenaient à la limite de la création, sur le bord de leur règne. Caprices du Seigneur que les monstres divertissent, mais peut-être aussi exemples de ce qui se fait sans l'aveu du Seigneur, quand l'esprit a conquis sa liberté. (GA, 118-119)

Une fois le germe de la plante divine en soi activé, il ne reste à l'humain qu'à suivre l'*imago* universel afin d'entrer « dans les synchronicités »¹² cosmiques. Le « grain d'or » enfoui dans les profondeurs de l'être finit par porter fruit et Olivier change lui aussi en « arbre sonore, aux branches fourmillantes qui pépi[ent] et s'égosill[ent] comme si des centaines d'oiseaux avaient trouvé refuge en lui. » (GA, 225) Le microcosme consonne et est consubstantiel avec le macrocosme.

Le silence devient alors la parole du myste, de l'amoureux qui « répond à une invite énigmatique » (GA, 147), inconnue, pourtant si familière l'amenant à s'ouvrir « au grand rythme éternel et anonyme de l'univers »¹³. Se taire, c'est donc laisser monter cette voix qui sourd de l'intérieur et surgit « avec la force de conviction d'une illumination [pour donner] à la vie immédiate et future une nouvelle orientation »¹⁴ : celle de l'éternel devenir. Le silence, tout comme l'inconscient constituant des voies privilégiés de libération de l'éphémère, vu qu'ils renferment « le mot de la création et de l'incrée, qui sont deux faces, l'une lumineuse, l'autre obscure, de l'unique mystère »¹⁵, celui devant lequel l'initié met la main sur sa bouche, car en « parler abouti[rait] au sacrilège » (GA, 217) : « Elle m'a mis un doigt sur les lèvres quand j'allais parler et elle m'a dit : "Garde ton secret et pense que je t'aime." » (GA, 218) Secret qui ne s'ouvre qu'« à la simplicité de l'enfance renée des eaux baptismales de la plongée dans les profondeurs »¹⁶. Or, la vertu première du fantastique est justement « de rester une énigme, un secret éternel » (DF, 43).

Textes de référence et abréviations :

GA -SCHNEIDER, Marcel, « Le Granit et l'Absence », in *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974.

¹⁰ Marie-Louise von Franz, *Les mythes de création*, version française de Francine Saint René Taillandier-Perrot, La fontaine de Pierre, 2^e édition, 2004, p. 286.

¹¹ Carl Gustav Jung, *Mysterium conjunctionis*, p. 78.

¹² Étienne Perrot, *La voie de la transformation*, d'après C. G. Jung et l'Alchimie, 3^e édition revue et corrigée, Paris, La Fontaine de Pierre, 2000, p. 104.

¹³ Anne Richter, *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁴ Carl Gustav Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, p. 95.

¹⁵ Perrot, Étienne, *op. cit.*, p. 332.

¹⁶ *Ibid.*

DF -SCHNEIDER, Marcel, « Discours du fantastique », in *Déjà la neige*, Paris, Grasset, 1974.

Bibliographie critique :

JUNG, Carl Gustav, *Mysteriumconjunctionis*, tome 1, traduit de l'allemand par Étienne Perrot, Paris, Albin Michel, 1980.

JUNG, Carl Gustav, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, traduit de l'allemand, préfacé et annoté par le docteur Roland Cahen, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2012 [1986].

PERROT, Étienne, *La voie de la transformation*, d'après C. G. Jung et l'Alchimie, 3^e édition revue et corrigée, Paris, La Fontaine de Pierre, 2000.

RICHTER, Anne, « Roger Bodart et les yeux de l'Ange », in Roger Bodart, *La Route du sel et autres poèmes*, La Différence, « Orphée », 1992.

SCHNEIDER, Marcel, *Le Labyrinthe de l'Arioste*, essai sur l'allégorique, le légendaire et le stupéfiant, Paris, Bernard Grasset, 2003.

VON FRANZ, Marie-Louise, *Les mythes de création*, version française de Francine Saint René Taillandier-Perrot, La fontaine de Pierre, 2^e édition, 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, traduction, préambule et notes de Gilles Gaston Granger, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de philosophie », 1993.

A LOGICAL FRAMEWORK OF MODAL VERBS

Attila IMRE¹

Abstract

The present article discusses a possible logical approach to view the central modal verbs as options to express modality, based on the ground-breaking idea developed by Lewis (1986). The roots may stem from the English verbs system, leading to the closed group of modal verbs and their ‘core’ meaning. While concepts connected to modality are numerous, Palmer’s ‘messy’ definition is reconsidered, making use of terms originating from logic, completed with the latest statistics on modal verb frequency, embedded in a possibly cultural context.

Keywords: verb system, modality, *can*, remote pair, core meaning.

1. Introduction

The issues concerning *modality* and the English *modal verbs* (modals) have led to thousands of pages of extensive explanations in the form of articles and books, yet without a satisfactory ‘final word’ upon the topic. The reasons may be manifold, but it is certain that the overwhelming majority of authors agree that it is a highly complex area of English grammar.

As we have never been completely satisfied with the results of teaching the English modal verbs to non-native speakers, even relying on reference material of famous authors (in English, Romanian and Hungarian), we have come to the conclusion that we somewhat (if not mostly) failed the task. However, much to our relief, we have come across a book incidentally (Lewis, 1986), which managed to change our entire concept of approaching the topic.

A systematic approach to modal verbs may start by looking for possible definition(s) and classification(s) of verbs, then switching to possibilities of expressing modality and highlighting the importance of modal verbs in this respect. However, a thorough description of modal verbs entails both form and (communicative) function, making it (seemingly) impossible to cover the topic successfully due to various reasons:

- the group of modal verbs contains a varying number of entries;
- various grammar books describe modal verbs from various perspectives, which are seemingly arbitrary (e.g. based on examples either created to serve the purpose – leading to a strenuous memory game of overlapping terms, such as *likelihood*, *certainty*, etc. –, or often exemplifying marginal cases);
- monolingual descriptions cannot grasp so-called ‘core’ or ‘central’ meanings, offering either too few examples or too many under various headings;

¹ Associate Prof. PhD, Sapientia University Cluj-Napoca, Romania

- bilingual descriptions make use of translating them into another language, adding to the complexity, knowing that modal verbs may lead to three possibilities (in different languages):
 1. they may have their ‘accepted’ equivalents (words);
 2. they may be ‘represented’ by a verb suffix;
 3. they may ‘disappear’ in translation (e.g. polite formulations).

A justified question is whether modal verbs are ‘possible’ to describe in a satisfactory (effective) way, as non-native speakers do need them in order to communicate successfully, as modality, (“non-factual or not actualized”, cf. Aarts, 2011, p. 275) is a natural companion to factual information. In fact, not much hope arises from Palmer’s approach:

“There is no doubt that the overall picture of the modals is extremely ‘messy’ and untidy and that the most the linguist can do is impose some order, point out some regularities, correspondences, parallelisms. But there is no single simple solution...” (Palmer, 1990, p. 49)

On the one hand, it is not only linguists who are interested in language, while on the other hand it is our firm belief that linguists do not have to ‘impose’ anything, as rules of a language are not created by linguists; however, this path takes us beyond the scope of the present article. For the time being, it is worth making some ‘mess’ around in order to try to reach some fresh conclusions. After all, “You don’t get anything clean without getting something else dirty.” (Cecil Baxter)

2. The English Verb System

English grammar is abundant enough in offering us extremely many terms for the verb system. Functionally, grammars distinguish at least two types:

1. *main* verbs, to which alternate names are: *full, principal, notion, lexical, ordinary, primary, content, predicative*;
2. *auxiliary* verbs, which may be ‘primary’ (*be, do, have* with the majority of their forms) and ‘secondary’ (the *modal* verbs).

However, this minimalistic approach is unsatisfactory for multiple reasons. First, terminology: non-native speakers can hardly understand the rationale of a ‘full’ verb (associated with completeness, for instance), which cannot handle by itself certain situations (negation, interrogation). Secondly, a proper definition of auxiliary must refer to its nature of ‘helping’ *another* verb to express grammatically important things, such as negation or interrogation, but it will surely fail to fit the existence verb into this category alone. After all, *becan* be found ‘alone’ (*Am I right?; She is pretty.; He wasn’t satisfied.*), which clearly signals that it is not exclusively an auxiliary. But it is not a ‘main’ verb either. Furthermore, modal verbs have a single form, which is not typical of auxiliary verbs, and modals are hardly ‘secondary’, knowing that any sequence of verbs starts with a modal verb, leading us to their properties (e.g. Palmer, 1990, p. 4; Gălăţeanu-Fârnoagă, 1995, p. 197; Quirk, Greenbaum, Leech, & Svartvik, 1985, pp. 3–6; Swan, 2005, pp. 325–327). They

all come to the obvious conclusion that modals do not co-occur, which is not a characteristic feature of ‘primary auxiliaries’, thus it is not sustainable the dichotomy of the verb system.

We have argued that – in our opinion – four categories are needed (Imre, 2015):

1. strong verb (S): *be, am, are, is, was, were* (no other forms);
2. auxiliary verbs (A): ***be, am, are, is, was, were, do, does, did, have, has, had, will,***
3. weak verbs (W): all the verbs not belonging to strong, auxiliary or modal verbs;
4. modal verbs (M): *can, could, may, might, shall, should, will, would, must* (although there are marginal modal verbs and idiomatic constructions, at this stage this is peripheral).

Thus we can talk of the MAW string of verbs (it takes some maw to digest it...), which means that the verb order is strict: the full string is MA¹A²A³W, where the auxiliaries may be *perfective, passive, and continuous/progressive*, although the full set is extremely rare, but having read Lewis’s ground-breaking book we are reluctant to say that it not ‘correct’. However, shorter strings are typical, when the verb phrase is only one word (W) or all other combinations (MAW, MAAW, MW, AW).

The next logical stage is to check how these verbs functionally differ, coming to the conclusion that modals and auxiliaries help weak verbs in forming the negative, interrogative, or ‘past’ forms, accepting that tenses constructed with a single verb (Present Simple and Past Simple) make use of the ‘dummy’ *do, does* and *did* (Lewis, 1986, p. 56). It is inevitable to observe that there are overlaps, such as the dummy *do* and weak *do* (*Don’t do that!* Cf. *Star Wars*,), but this leads us to the importance of semantics.

3. Meaning of modal verbs

To put it simply, language contains an immense number of words (without entering the debate what counts as a word), which are used effortlessly by native speakers with “speeds above a hundred words a minute ... communicating some 30 or more messages per minute” (Lewis, 1986, p. 29), which is possible because the language system is relatively simple, even if not completely regular.

However, when two languages are compared (e.g. translation), the situation completely changes, as there are two opposing views: “meanings cannot be transferred *at all* from one language to another” and “meanings can *be fully* transferred” (Wierzbicka, 1992, p. 6). Of course, these views can hardly stop translators and interpreters from doing their job. A possible explanation comes from Kelly: “Had translation depended for its survival on theory, it would have died out long before Cicero.” (1979, p. 219).

Meanings of modal verbs usually turn from bad to worse, as grammar books present them one by one: for instance, in case of *can*, we are presented its meanings as *ability, possibility, permission, speech acts, and stock phrases*, but if we go deeper, we might feel like rubbing salt in the wound, as ability may be split into physical, moral, mental, occasional/sporadic ability (Gălăţeanu-Fârnoagă, 1995, p. 205), not mentioning

competence, skill (which may be durable, cf. Bădescu, 1984, p. 407), but the ability may cover a hidden request as well: *Can you reach for the knife?* (cf. Palmer, 1990, p. 30). Similarly, there are multiple possibilities (varying degrees), specific cases (the combination of *can* with sense verbs or expressing understanding), and when thinking that no more surprise is welcome, further meanings stem from *can* used in the interrogative (politeness, advice, suggestion) and negative forms (prohibition, impossibility), and we have not even mentioned the intricacies of ‘past pair’ and alternate options (*could, be able to, manage to, fail to, know how, capable of, etc.*).

Much worse is the situation of modals referring to future, as authoritative grammars state that English has no future tense, even if it is mentioned that *will* – followed by the bare infinitive – refers to the future. After all, as Palmer correctly remarks that “philosophers have for a long time debated whether the future can ever be regarded as factual, since we can never know what is going to happen.” (Palmer, 1990, p. 12).

No wonder that non-native speakers *can't help falling in love with can* (paraphrase of Elvis Presley's song, which is otherwise a stock phrase), without thinking too much that there is more to come; after all, there are at least eight more ‘core’ or ‘central’ modal verbs and further marginal ones, completed with partially synonymous constructions...

Modal verbs are also interesting because their meaning sometimes refers to ‘themselves’, but sometimes to the proposition (context-based), which is true for their negative and interrogative forms as well. It is clear that something must be done about it, as one and the same sentence may express both *promise* and *threat*:

*If you don't finish your spinach, I **can't** give you any chocolate.*

The sentence may conceal further traps: first, we have to know about the possibility to use modals in conditional sentences both in the protasis and the apodosis (see more readily available options constructed with *should, would, will, etc.*). Secondly, acceptance from both parties that there is an authority (the speaker or an external one) that can validate the effort, and either the promise (*chocolate*) or the threat (*no chocolate*) is carried out. Sadly, this reminds us the importance of confidence regarding the truth value of the statement (Coates, 1983, p. 41).

However, the *coup de grace* is offered by Lewis when stating that:

We can never be sure that the range of choices available to each speaker is the same. We can never be sure why the speaker has made a particular choice. Despite these difficulties, we need to recognise that the speaker does make choices, and that grammar is not only a matter of objective fact. ... (Lewis, 1986, p. 44)

This means that when discussing modals, *objectivity* and *subjectivity* must be included in the explanations, together with ‘basic’ meaning and meaning deriving from the ‘context’. Thus rather subjective categories, such as *politeness* may be discussed in terms of degrees instead of absolute rules, offering the chance to compare, for instance, *can, could, may* and *might*. Some might accept *can* as perfectly polite (possibly completed with *please*),

while others would prefer *could*. Yet, we should also consider the number of occurrences, which may play a vital role when studying a foreign language at different levels.

Although data may differ (different sources), it is worth looking into the statistics. For instance, according to the *Cambridge Grammar of English*, *can* is the most frequent modal verb (Carter & McCarthy, 2006, p. 642), so it seems logical to start learning modal verbs with this one; another source lists the top 3,000 English words, stating that the frequency of modals are: *will* (position 35), *would* (36), *can* (37), *could* (57), *should* (78), *may* (88), *must* (120), *need* (147, but mainly as a weak verb), *might* (151), *shall* (166, ‘offer’ and ‘suggest’), *ought to* (1574), and even *dare* is included (2802). At this stage we tend to think that the higher the frequency, the more situations are possible for a particular modal verb to be used, but non-modal factors still have to be considered. *Will*, for instance, is a

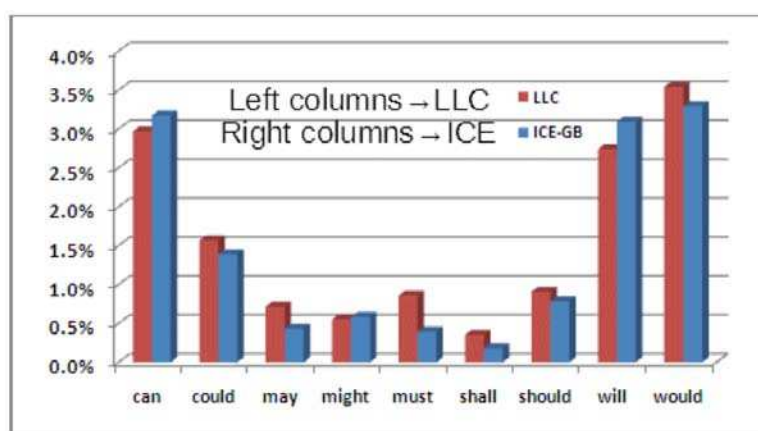


Figure 1. LLC and ICE-GB frequency of modal verbs

suitable modal to function as the future *operator* (a term which may be applied, by and large, to the majority of auxiliaries and modals, involved in forming the negation and interrogation, although ‘imported’ from logic). A different type of frequency of modals is illustrated below²:

Those favouring numbers over percentage, may consult Aart’s table (2011, p. 280), which lists *would*, *’d* and *wouldn’t* as the most frequent modal with 2,581 + 795 + 394 (spoken) and 2,533 + 182 + 87 (written) occurrences. This is followed by *can*, *can’t* and *cannot* (2,652 + 792 + 80 spoken and 2,533 + 222 + 316 written instances), while *will*, *’ll* and *won’t* are listed with 1,883 + 1,449 + 232 spoken, and 3,284 + 361 + 80 written occurrences per million words. *Could* and *couldn’t* still have more than 2,700 instances, *may* is around 2,500 (*mayn’t* only 2), *should* and *shouldn’t* combined are slightly above 2,000, while *might* has 1,270 occurrences (*mighn’t* 3), *must* has 1,329 instances (*mustn’t* 24) and *shall* totals slightly above 400 (*shan’t* 5).

Whatever their percentage and number, modal verbs play a central role in shaping modality, at which point we should turn over a new leaf.

² Source: <http://www.ucl.ac.uk/english-usage/projects/verb-phrase/modalfindings.htm>, 26.02.2017.

4. Modality and logic

As Murvai mentions, modal categories are taken from logic (2001, p. 59), and modal operators (verbs) add *modus* to the semantic content. This is best understood when we try to summarize definitions of *modality*.

Modality is a semantic term, dealing with judgments originating from the speakers' opinion (Palmer, 1990, p. 2) and attitudes (Greenbaum, 1996, p. 80) or "speaker's assessment of probability and predictability" (Greene&Zdrengeha, 2000, p. 29), referring to factuality (truth value of utterances: certainty, probability, possibility) or reflecting "the speakers' judgment of the likelihood of the proposition it expresses being true"(Quirk et al., 1985, p. 219); the other option is 'human' control over the situation (obligation, permission, intention, and the marginal ability). These are readily expressed by modal verbs, although other verbs (*hope*), nouns (*suggestion*), adverbs (*perhaps*) and adjectives (*able*) also contribute to the full palette. It has been mentioned the strong connection between future time and modality (Huddleston & Pullum, 2005, p. 56), knowing that no factual information is available about the future, hence we have a modal verb (will) as the auxiliary for future. According to a well-summarized definition, modality "refers to a speaker's or a writer's attitude towards, or point of view about, a state of the world. In particular, modals are used to say whether something is real or true, or whether it is the subject of speculation rather than definite knowledge"(Carter & McCarthy, 2006, p. 638).

The extended concept of modality unfortunately is too vague, as there are several types of modality, clearly summarized by Murvai(2001, p. 59), completed with Palmer's or Aarts(Aarts, 2011, pp. 276–277) tripartite description :

1. *alethic*, stemming from Aristotle's concepts of necessary, probable and impossible (truth in the world);
2. *buletic*, expressing the speaker's desires and wishes
3. *axiological*, expressing values of certain groups, culture and historical periods, operating with highly subjective qualifiers (good/bad);
4. *temporal*, which may be both objective and subjective (*It's time to*, 'always', 'never', 'will be')
5. *doxastic*, or modality of belief (*It is thought/ believed/ considered...*);

However, the two most often mentioned types of modality (connected to modal verbs) are:

6. *epistemic*, associated with truth judgments (necessity, possibility, impossibility), connected to the *alethic* type, but this time the truth is in the individual's mind;
7. *deontic*, connected to obligation, permission or prohibition.
8. *dynamic*, encapsulating ability and volition, although these are neutral and circumstantial meanings.

Thus it is clear that modality connects semantic ('always true') and pragmatic features ('now true'), as epistemic is associated with the former, while deontic with the latter (Murvai, 2001, pp. 60–61).

As we would like to find the logic behind these concepts, we would like to offer a minimalist framework of these concepts based on the sources we have mentioned so far, but discussed in all grammar books which present modal verbs as clusters around concepts (e.g. Budai, 1994, pp. 143–161; Alexander, 1988, pp. 207–240).

In our view, the most logical framework so far has been described by Lewis (1986, pp. 112–125), although not struggling for a 'comprehensive' view. The first stage is to delimit the modal verbs from the rest, when it is good to remember syntactic features; this results only nine central modals (marginal modals lack one or more essential features), which may be discussed as pairs. We argued as early as 2008 that it is wrong to consider *could*, *would*, *should* and *might* as the past forms of *can*, *will*, *shall* and *may* (Imre, 2008), giving the improper example of dictionary entries of list of irregular verbs, not knowing that Lewis had done that more than two decades prior to that. But he also found the ingenious solution: the 4 'past' forms are in fact the *remote* pairs, proving clearly that this theory is applicable, if *remote* is extended enough. Thus we obtain the following framework:

POSSIBILITY		
'now'		remote in time → 'past' remote socially → politeness remote likelihood
<i>can</i>	<i>could</i>	perceiving existence of possibility logical
<i>may</i>	<i>might</i>	volitionally involved in creating possibility speculation
NECESSITY		
<i>must</i>	-	legal → obligation moral → prohibition practical → advice logical → deduction
INEVITABILITY		
'now'		remote socially → politeness remote likelihood remote psychologically → hypothetical
<i>will</i>	<i>would</i>	opinion (the speaker may be wrong) temporal logical
<i>shall</i>	<i>should*</i>	directly involved in creating inevitability reasonable *extra meanings

Table 1. Modal concepts described by Lewis (1986)

This framework reduces immensely the terms associated with modals in the initial stage of learning, still preserving further possible ramifications (*ask for, give permission*, etc.). *Can* may be offered as an example: its ‘core’ meaning is to express possibility in the following forms:

- *ability* (although a marginal concept to modality, as this has little to do with the speaker’s judgment): *She can read fast.* (possible sub-meanings: physical, mental, circumstantial, sporadic, instrumental, capacity, know-how, skill, senses, etc.);
- *objective (im)possibility*;
- *(im)possibility decided by rules*;
- *request*;
- *offer*;
- *deduction – logical (im)possibility*.

All these options are viable for *could*, referring to remote (‘past’) ability, past (im)possibility, remote (politer) requests and offers, as well as remote deductions (*She could find it. She couldn’t have found it.*)

More than that, the concept of ‘remote’ is equally valid for the traditional view of past and present dichotomy and the way people express politeness, when culturally (physically) more distance is kept between the interlocutors or linguistic hedges (*I could say that ...*) are used for distancing. This corroborates with Wierzbicka’s findings when stating that “the way we speak reflects the way we think”, at least at the social level (2006, p. 22), and the process is a never-ending change, hopefully evolution; this is partially reflected in the frequency statistics of modal verbs, as the *whimperatives*(*could, would*) developed in late modern English (2006, p. 25), and today *may, must, shall* decline in use³.

5. Conclusions

There are many possible conclusions, but we should mention Jakobson’s famous statement: “Languages differ not in terms of what they can express, but in terms of what they must express.”. As the tendency today is to be more diplomatic, in our politically correct world language is “shaped by both ‘human nature’” and culture (Wierzbicka, 1992, p. 7), so English ‘must’ express proper meanings.

However, the language has a lot of possibilities to express *understatement*, non-native speakers should know about (modal verbs, weak verbs). This is possible to observe when well-chosen examples are viewed (suggested by Lewis) or when countless English TED *Talks* are watched, preferably with English subtitles.

Should we accept Palmer’s initial statement about modal verbs, we would never bother with trying to fully understand the lyrics of *I can’t dance* by *Genesis* or the rather interesting *Should I stay or should I go?* by *The Clash*.

Even if each modal verb has multiple meanings, we can start by following the framework set up by Lewis, never forgetting that however challenging modal meanings

³<http://www.ucl.ac.uk/english-usage/projects/verb-phrase/modalfindings.htm>, 27.02. 2017.

may seem, they significantly contribute to the diversity (subjectivity, ‘as of now’ aspect) of communication, mentioned in Murvai’s concluding remark.

References

- Aarts, B. (2011). *Oxford Modern English Grammar* (1 edition). Oxford ; New York: Oxford University Press.
- Alexander, L. G. (1988). *Longman English Grammar*. Longman.
- Bădescu, A. L. (1984). *Gramatica limbii engleze*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
- Budai, L. (1994). *English Grammar - Theory and Practice*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó.
- Carter, R., & McCarthy, M. (2006). *Cambridge Grammar of English: A Comprehensive Guide*. Cambridge England; New York: Cambridge University Press.
- Coates, J. (1983). *The semantics of the modal auxiliaries*. London and Canberra: Croom Helm.
- Gălățeanu-Fârnoagă, G. (1995). *Sinteze de gramatica engleză: Exerciții și teste de evaluare*. București: Cruso.
- Greenbaum, S. (1996). *The Oxford English Grammar* (First Edition edition). London: Clarendon Press.
- Greere, A. L., & Zdrengea, M. M. (2000). *A Guide to the Use of English Modals and Modal Expressions*. Cluj-Napoca: Clusium.
- Huddleston, R., & Pullum, G. K. (2005). *A Student's Introduction to English Grammar*. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press.
- Imre, A. (2008). *Logikus angolnyelvtan*. București: Editura Didactică și Pedagogică.
- Imre, A. (2015). A Logical English Verb System. In I. Boldea (ed.), *Discourse as a Form of Multiculturalism in Literature and Communication, Section: Language and Discourse, Tg.-Mureș* (pp. 121–137). Târgu-Mureș: The Alpha Institute for Multicultural Studies.
- Kelly, L. G. (1979). *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*. Basil Blackwell & Oxford.
- Lewis, M. (1986). *The English Verb: An Exploration of Structure and Meaning*. Hove: Language Teaching Publications.
- Murvai, O. (2001). Szematikai és pragmatikai kiegészítések a modalitásvizsgálatához. In J. Petőfi S. & I. Szikszainé Nagy (Eds.), *Grammatika - szövegnyelvészet - szövegtan* (pp. 59–69). Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.
- Palmer, F. R. (1990). *Modality and the English Modals*. London and New York: Longman.
- Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., & Svartvik, J. (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language* (2nd ed.). London; New York: Pearson Longman.
- Swan, M. (2005). *Practical English Usage* (3rd ed.). OUP Oxford.
- Wierzbicka, A. (1992). *Semantics, Culture, and Cognition*. Oxford University Press.
- Wierzbicka, A. (2006). *English: Meaning and Culture*. Oxford University Press, USA.

NATHANIEL HAWTHORNE – LAUDATIO

Smaranda ȘTEFANOVICI¹

Abstract

Nathaniel Hawthorne is still one of the most canonized nineteenth-century American writers. His work was inspired from and based on the history of his human ancestors and the New England of his own day. His strict Puritan discipline affected his life and literary career. A solitary person, he liked to read and contemplate in his room. These solitary years continued in school where he refused to participate in public speaking. When he met Sophia Peabody, his future wife, an artist, and painter, she managed to take him out of his “haunted chamber” into the world. The paper is meant to throw a glance at this writer’s life, as well as at his historical, personal and cultural background as a source of inspiration for his original dual vision of life in a strict Puritan age.

Keywords: Puritan, romance, moral ambiguity, duality, balance.

Nathaniel Hawthorne (1804-1864) este și la ora actuală unul din cei mai canonizați romancieri și nuvelişti americani din sec. al XIX-lea. A scris peste 46 de romane, povestiri și schițe, deși s-a impus ca autor de romane foarte târziu, când avea aproximativ 46 de ani. Hawthorne este cunoscut azi pentru romanele sale de referință scrise între 1850 și 1860, și anume: *The Scarlet Letter* (1850), *The House of the Seven Gables* (1851), *The Blithedale Romance* (1852), și *The Marble Faun* (1860). Autorul a avut ca sursă de inspirație rădăcinile sale puritane, dar rezultatul a fost departe de a fi exclusiv puritan. Opera sa a fost inspirată și s-a bazat pe istoria strămoșilor săi puritani și pe Noua Anglie din sec. al XIX-lea. Mediul cultural al strămoșilor lui și a soției sale, Sophia Peabody, artistă și pictoriță, a avut un efect profund asupra viziunii sale de viață. Născut în Salem, lăcașul Puritanismului, l-a făcut oare să creadă cu fermitate în principiile puritane? Opera sa ridică semne de întrebare legate de aceste legături de sânge arătând punctele tari dar și slabe ale doctrinei puritane, care sunt privite dintr-un unghi modern. Înclinația spre ambivalență morală și simțul echilibrului i-au permis să evadeze din rigiditatea puritană și să folosească ‘romance’ ca pe o formă literară care i-a permis încadrarea ambiguă între realitate și imaginație, natural și supranatural, puritanism și modernism. De aici provine și teoria sa organică cu privire la dualitatea vieții, omul fiind capabil de ispășire prin funcția educativă a păcatului.

Precursor al romanului psihologic și al psihanalizei moderne, prin profunzimea introspecției și explorarea resurselor cinemactice ale sufletului, Hawthorne redă imaginația americană folosind genul literar ‘romance’, care-i permite abordarea alegorică și simbolică ca pârghii de analiză ale sufletului uman. Autorul se distinge de aripa romantică idealistă, și de transcendentalismul al cărui optimism și idealism exagerat le-a respins. Înclinația spre ambivalență morală și introspecție psihologică și împărtășirea teoriei organice privind dualitatea vieții l-au făcut să reconsidere rolul individului în societatea puritană, apreciind valoarea efortului uman în fața Providenței. Adept al

¹Associate Professor, PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureș.

scepticismului puritan și implicit al păcatului puritan ancestral, Nathaniel Hawthorne adaugă o notă de modernitate prin abordarea funcției educative a păcatului. Astfel, autorul umanizează individul puritan, acesta având acces la mântuirea pe pământ. Abordând teme specifice romantismului gotic, nu putem să nu evidențiem originalitatea lui Hawthorne în ceea ce privește, pe de o parte, abordarea tematică, ca de exemplu, efectele educative și umanizatoare ale păcatului asupra omului, și, în ceea ce privește, pe de altă parte, complexitatea și profunzimea psihologică caracterială.

Hawthorne este totodată pe bună dreptate celebrat și ca autor de schițe și povestiri. El este considerat de majoritatea criticilor fondator al prozei scurte americane tratând teme ca singurătatea umană, frustrarea, ipocrizia, eccentricitatea, și slăbiciunea umană. Printre povestirile și schițele alegorice care i-au câștigat acest loc se numără "The Minister's Black Veil", "Roger Malvin's Burial", "Young Goodman's Brown", "Rappaccini's Daughter", "The Great Stone Face" și "Ethan Brand". A experimentat totodată în 'istoria alternantă', subgen al ficțiunii speculative ca formă literară. Povestirea sa "P's Correspondence" (1845), este primul experiment finalizat de acest gen în limba engleză.

Anthony Trollope, celebru romancier englez din secolul al XIX-lea, care a avut un îndelungat schimb de sfaturi și opinii literare cu Nathaniel Hawthorne, afirma că: "Nimeni nu se va simți înnobilit dintr-o dată pentru că a citit unul din romanele mele. Dar Hawthorne, după ce l-ați studiat, vă va fi foarte prețios. El vă va cufunda în melancolie, va arunca asupra voastră umbra unor presimțiri negre și aproape că vă va zdrobi cu dureri imaginare; dar, în același timp, el vă va da puțința să vă înălțați sensibil în timpul lecturii." ("The Genius of Nathaniel Hawthorne")

Antoaneta Ralian pe coperta volumului *Casa cu Șapte Frontoane* (2004) citează din Brander Matthews: "Fantezia lui Hawthorne are o calitate pe care Poe nu a avut-o. Efectele literaturii lui sunt morale. La Hawthorne, situațiile – oricât de stranii și de înfricoșătoare – sunt doar semnul exterior al unei lupte lăuntrice, o luptă a spiritului."

Mihaela Bucur pe coperta volumului *Faunul de marmură* (2007) traduce părerea lui T.S.Eliot despre N.Hawthorne: "Opera lui Hawthorne este o critică autentică a moralității puritanilor, a moralității transcendentalilor și a lumii pe care o cunoștea - autentică prin fidelitatea artistului, nu prin simpla convingere a omului. Este o operă critică la fel cum opera lui Henry James este o critică a Americii timpului său și la fel cum operele lui Turgheniev și Flaubert reprezintă o vedere critică asupra Rusiei și a Franței epocii lor."

Fondator al prozei scurte americane, Hawthorne este considerat totodată ca deschizător de drumuri în experimentul pe care l-a făcut cu *istoria alternantă* ('alternative history'), subgen al ficțiunii speculative ('alternate history') ca formă literară. Povestirea sa "P's Correspondence" (1845, inclusă în *Mosses from an Old Manse*) este ilustrativă în acest sens. Personajul este considerat alienat mental, deoarece el poate comunica cu personalități istorice și literare demult decedate, dar care acum sunt percepute ca vii, spre exemplu poezii Burns, Byron, Shelley, Keats, actorul Edmund Kean, politicianul englez George Canning și chiar Napoleon Bonaparte.

Deși E.A.Poe nu a contribuit cu recenzii laudative referitoare la volumele *Twice-Told Tales* și respectiv *Mosses from an Old Manse*, probabil datorită disprețului pe care Poe îl manifesta față de alegorie și povestiri morale, el a admis totuși că “Stilul lui Hawthorne este puritate în sine. Tonul lui este singular în eficiența sa – sălbatic, jalnic, meditativ, și în deplină concordanță cu temele abordate.” Și, în consecință, spunea el, “îl privim ca pe unul din puținele genii incontestabile care s-au născut până acum în țara noastră.” (Cf. McFarland: 88-89)

Întreaga carieră literară a scriitorului american Nathaniel Hawthorne a purtat amprenta istoriei strămoșilor puritani și a Noii Anglii așa cum se prezenta ea în secolul al XIX-lea. Înzestrat cu talent de la D-zeu, după simbolistica numelui în ebraică (Nathaniel = ‘Gift of God’), este considerat pe buna dreptate titan al literaturii americane și universale. Nathaniel Hawthorne s-a născut pe 4 iulie 1804 în orașul Salem (actualmente muzeu), Massachusetts, într-o familie care descindea din primii coloniști: tatăl, Nathaniel Hathorne, și mama, Elizabeth Clarke Manning Hathorne. Strămoșii lui includeau magnați, judecători, și marinari puritani. Două aspecte din acest arbore genealogic l-au făcut să-și schimbe numele din Hathorne în Hawthorne la scurt timp după absolvirea Colegiului Bowdoin, în 1825. Unul era legat de imaginea unui strămoș, William Hathorne, implicat în persecuția religioasă a Quaker-ilor din 1630, iar celălalt era un alt strămoș, John Hathorne, unul din cei trei magistrați puritani, vestit pentru intransigența de care a dat dovadă în procesele intentate vrăjitoarelor din Salem în secolul al XVII-lea. (“The Salem Witchcraft Trials”)

Tatăl lui Hawthorne, Nathaniel Hathorne, căpitan de vas, a murit în 1808 de tifos în Surinane, lăsându-și soția și cei trei copii (Hawthorne avea doar patru ani) dependenți de rude; după moartea lui, tânărul Nathaniel, mama lui și cele două surori s-au mutat la rudele lor maternale, familia Mannings, în Raymond, Maine, unde au locuit într-o fermă izolată timp de zece ani. În această perioadă, mai exact în 10 noiembrie 1813, Hawthorne suferă un accident la picior în timpul unui joc de baseball (“bat and ball”), în urma căruia rămâne cu un handicap pentru tot restul vieții. În această perioadă a vieții, Hawthorne manifesta un interes tot mai mare pentru lectură și contemplare în singurătate, așa cum el însuși afirma într-o scrisoare, mai târziu, către prietenul său Longfellow: “Nu am trăit, ci doar am visat că trăiesc.” (4 iunie 1837). Și cu toate acestea, este perioada de formare a personalității literare, “ucenicia sa” (“his apprenticeship”), așa cum avea să o descrie Malcolm Cowley în studiul monografic despre Hawthorne, ucenicie care ulterior va produce acea operă de profunzime psihologică.

Deși se confruntă cu probleme financiare, mama lui Nathaniel, ajutată de unchiul lui Nathaniel, Robert Manning, îl înscrie pe Nathaniel la Bowdoin College în 1821, pe care-l absolvă în 1825. Solitar în continuare, refuzând să participe la discursuri publice, totuși, Nathaniel se împrietenește aici cu viitorul poet Henry Wadsworth Longfellow, cu viitorul președinte al Americii, Franklin Pierce, și cu Horatio Bridge, finanțatorul volumului de povestiri *Twice-Told Tales* (*Povestiri repovestite*, 1837). Deși Bowdoin era un

colegiu mic și izolat, Hawthorne a profitat mult de pe urma acestei experiențe, citind extensiv în engleză și latină și perfecționându-și arta compoziției.

La întoarcerea de la Bowdoin, între 1825 și 1837, Hawthorne a locuit cu mama sa în Salem, Noua Anglie. O pustnică după moartea soțului ei, mama lui Hawthorne încurajează o tendință asemănătoare și în fiul ei. Este perioada pe care Hawthorne și-o amintește mai târziu ca fiind marcată de izolare și solitudine într-o cameră bântuită (“haunted chamber”) unde obișnuia să-și petreacă mai tot timpul. În această perioadă a învățat să scrie povestiri și schițe alegorice ce comentau viața alegorică pe care o ducea. În această cameră, conform mărturiilor sale, Hawthorne și-a format caracterul și intelectul, această izolare fiind întrutotul benefică. Citea mult din istoria Noii Anglii și cutreia ținuturile natale umplând caiete întregi de jurnal cu observații spirituale. Mărturiile celor din jur contrazic într-un fel cele afirmate de Hawthorne. Biografi recenți susțin și ei deschiderea lui spre viața socială, Hawthorne fiind un om care frecventa teatrul și mergea la sindrofii sociale. Pe de altă parte, chiar sora lui, Elizabeth, remarcă faptul că fratele ei era un om social cu “dragoste de mulțime”.

Primele încercări literare datează încă din 1819 și constau din eseuri și poeme în *The Spectator*, un ziar autohton. În 1828 publică anonim primul său roman, *Fanshawe*. Acest roman, deși s-a dovedit un eșec literar, a constituit o rampă de lansare publicitară, Hawthorne fiind încurajat și sprijinit de către editorul bostonez Goodrich.

După mai multe eșecuri literare, își începe cariera de nuvelist publicând povestiri pentru început în *The Token*, editor fiind Goodrich; printre povestirile de succes din această perioadă se numără “My Kinsman, Major Molineux” (1832), “Roger Malvin’s Burial” (1832) și “Young Goodman Brown” (1835).

Înainte de publicarea primului volum de povestiri, *Twice-Told Tales*, în 1837, Hawthorne scrie mai multe povestiri și schițe, pe care le publică anonim sau sub diferite pseudonime în reviste ca *The New England Magazine*, *The United States Magazine*, și *Democratic Review*, de exemplu: “Mrs. Hutchinson” (1830), “An Old Woman’s Tale” (1830), “My Visit to Niagara” (1835), sau “Fragments from the Journal of a Solitary Man” (1837).

În 1837, fiind ajutat financiar de Horatio Bridge, fost coleg de la Bowdoin College, Hawthorne reușește să-și publice prima culegere de povestiri, *Twice-Told Tales*, cu povestiri publicate anterior în diferite periodice. Tot acum este pentru prima dată când semnează cu numele său adevărat. Publicarea volumului îl face cunoscut pe Hawthorne pentru prima dată pe plan local. Aceste povestiri dezvăluiesc preocuparea lui Hawthorne pentru teme legate de trecut și puterea trecutului asupra prezentului, vanitatea morală și intelectuală, păcatul ancestral, funcția educativă a păcatului, dualitatea vieții etc. Romantismul tenebros (“dark romanticism”) care caracterizează proza scurtă a lui Hawthorne a fost de multe ori asemănat cu cel al lui Poe, ei distingându-se net de aripa romantică, idealistă, și respectiv de retorica transcendentalistă a lui R.W.Emerson. De aici și puțină popularitate de care s-au bucurat cei doi pe parcursul vieții, lucru recunoscut de Hawthorne însuși în prefața volumului *Twice-Told Tales* (1851): “încercări, foarte nereușite,

de a deschide un dialog cu lumea exterioară” (“attempts, and very imperfectly successful ones, to open an intercourse with the world”).)

Hawthorne mărturisește că iubirea față de vecina sa din Salem, Sophia Peabody, prietenă și discipol al lui R.W.Emerson, H.D.Thoreau, și M. Fuller, l-a făcut să-și părăsească “camera bântuită” pentru civilizație. Pictoriță, ilustratoare și scriitoare, Sophia Peabody avea 32 de ani, în timp ce Hawthorne avea 36 de ani când s-au căsătorit în 1842, după cinci ani de la prima întâlnire. Pentru a-și asigura un viitor stabil financiar, înainte de căsătorie, Hawthorne acceptă în 1838 o funcție de inspector vamal în Boston, funcție pe care o va ocupa până în 1840, cu un salariu de \$ 1,500 pe an.

El a scris puțin în această perioadă, concentrându-se pe colegii de muncă, pe care-i urmărea îndeaproape, așa cum va descrie ulterior în cea mai valoroasă carte a sa, *The Scarlet Letter* (*Litera stacojie*, 1850). Acest roman a fost început cu adevărat doar după demiterea lui din funcție, în 1849.

Până la căsătoria cu artista Sophia Peabody, în 1842, acceptă, tot din motive financiare, în 1841, să devină membru în societatea utopică transcendentalistă Brook Farm, fondată de transcendentalistul George Ripley. Pornind de la experiențele trăite la ferma Brook, unde pentru aproximativ șase luni a locuit alături de alți membri transcendentaliști al căror optimism, ipocrizie, și idealism exagerat, conform spuselor lui, nu-l caracterizau, va scrie romanul *The Blithedale Romance* în care a satirizat mișcarea.

Cu toate acestea, după căsătorie, cuplul se mută la Old Manse în Concord, Massachusetts, unde Nathaniel a scris majoritatea povestirilor adunate ulterior în volumul *Mosses from an Old Manse* (*Mușchi de pe o veche casă parohială*, 1846). Aici cuplul duce o viață retrasă, dar fericită, timp de trei ani, singurele contacte fiind cu vecinii transcendentaliști Ralph Waldo Emerson, Henry David Thoreau, și Ellery Channing. Pe parcursul întregii vieți, Sophia și Nathaniel s-au sprijinit reciproc în carieră, fiind caractere asemănătoare, înclinate spre singurătate. O mare admiratoare a talentului literar al soțului ei, Sophia petrecea mult timp în compania lui Hawthorne, care-i citea din opera sa, după care purtau discuții critice asupra conținutului. Hawthorne își considera soția, pe care o alinta “Porumbița” (“Dove”), cel mai obiectiv critic și singurul prieten: “singura mea însoțitoare; și nu am nevoie de altcineva – nu există loc liber nici în mintea și nici în inima mea... Mulțumesc lui Dumnezeu că eu umplu inima ei mare!” (Cf. McFarland). Admirația lui Hawthorne față de tablourile Sophiei era la fel de solidă.

În urma căsătoriei au rezultat trei copii, Una, Julian, și Rose. Una a murit tânără, datorită unei boli psihice. Julian s-a mutat înspre vest, unde a fost închis pentru delapidare, după care a scris o carte despre tatăl său. Rose s-a căsătorit cu George Parsons Lathrop și au devenit romano-catolici. După moartea soțului ei Rose a devenit călugăriță dominicană. A fondat *Dominican Sisters of Hawthorne*, o societate de caritate pentru victimele cancerului.

O lovitură puternică este pierderea mamei în 1848, “cel mai greu moment din viața mea”, așa cum mărturisește Nathaniel prietenului său Longfellow. Trecea printr-o perioadă nefericită din viața sa, care-l făcea să viseze doar la povestirile pe care le-ar fi

putut scrie și nu putea, lipsindu-i inspirația și voința. Se mută la Salem unde lucrează între 1846-1849 ca inspector într-un birou vamal. În 1849, datorită schimbării de administrație la Washington, este dat afară din acest post. Această experiență va fi ulterior descrisă în prefața volumului *The Scarlet Letter* (*Litera Stacojie*, publicat în 1850). Contextul istoric fiind Noua Anglie (Boston), în perioada puritană a secolului al XVII-lea, romanul este considerat primul roman psihologic; autorul folosește alegoria și simbolismul, ca pârgă de analiză psihologică a sufletului uman. Cartea s-a dovedit un best-seller, vânzându-se 2.500 volume în primele zece zile. Opiniile critice, pe de altă parte, erau împărțite. În timp ce D.H.Lawrence considera *The Scarlet Letter* ca fiind neegalabilă în perfecțiunea cu care Hawthorne redă imaginația americană, criticul Edwin Percy Whipple obiecta la “intensitatea morbidă” și detaliile psihologice (Cf. Miller).

Succesul imediat al celebrului său roman *The Scarlet Letter* l-a ajutat să trăiască în continuare numai din scris. Următoarele romane apar la interval scurt unul după celălalt. Perioada 1850-1853 se dovedește cea mai prolifică din punct de vedere creativ. În 1850 familia se mută la Red House, în Lenox, în Berkshire Hills, unde Hawthorne se împrietenește pe viață cu romancierul Herman Melville, unul dintre primii exegeți literari ai lui Hawthorne. Melville, cu 15 ani mai tânăr ca Hawthorne, și-a celebrat prietenul în recenzia “Hawthorne and his Mosses” (publicată în *Literary World*), cu ocazia lansării volumului *Mosses from an Old Manse*, în dedicația romanului *Moby-Dick*, și în multe scrisori.

În 1851 publică *The House of the Seven Gables* (*Casa cu șapte frontoane*), un alt roman de referință al literaturii americane. Deși acțiunea are loc în secolul al XIX-lea, Noua Anglie, Hawthorne abordează aceeași temă a efectelor puritanismului asupra individului. Poetul și criticul James Russell Lowell considera romanul mai bun decât *The Scarlet Letter*, numindu-l “cea mai valoroasă contribuție la istoria Noii Anglii de până atunci” (Cf. Mellow). Henry James, criticul, afirma că: “Prin tema și felul în care este tratată, *Casa cu șapte frontoane* se apropie cel mai mult de opera ideală.” (Cf. Wright 372-375)

The Blithedale Romance (*Casa de la Blithedale*), singurul roman scris la persoana întâi, apare în 1852. Tot în 1852, în timp ce familia locuia la Tanglewood, lângă Lenox, Massachusetts, Nathaniel Hawthorne publică un volum de povestiri intitulat *A Wonder-Book for Girls and Boys* (*O Carte cu minuni pentru băieți și fete*), inspirat din mitologia greacă, care ulterior a devenit o operă clasică juvenilă.

În 1852 Sophia și Nathaniel se mută înapoi la Concord unde cumpără The Hillside, anterior locuită de transcendentalistul Amos Bronson Alcott și familia sa. Ralph Waldo Emerson și Henry David Thoreau devin vecinii familiei Alcott și mai târziu al familiei Hawthorne. În același an, Hawthorne scrie monografia electorală *The Life of Franklin Pierce*. Grație alegerii prietenului său, Franklin Pierce, ca președinte al SUA, a cărui biografie a redactat-o, Hawthorne a fost numit consul la Liverpool, în 1853, la scurt timp după publicarea volumului *Tanglewood Tales* (1853). Această perioadă a vieții petrecută în Anglia va fi evocată în volumul *Our Old Home* (*Căminul nostru vechi*), publicat în 1863, un atac la adresa publicului englez.

În 1857, la terminarea mandatului, cuplul vizitează Franța și Italia. În 1860, după șapte ani de absență, Hawthorne și soția se întorc în Statele Unite, la The Wayside, Concord, după doi ani petrecuți în Italia, unde Hawthorne s-a documentat pentru romanul său *The Marble Faun* (*Faunul de marmură*), cel mai lung roman, care apare în 1860, după șapte ani de la apariția romanului *The Blithedale Romance*. Se bucură de succes, vânzându-se 14,000 exemplare într-un singur an. Tema abordată în ultimul său roman este conflictul dintre inocență și culpabilitate.

În 1863, vede lumina tiparului *Our Old Home*, un volum de eseuri despre Anglia. Hawthorne a continuat să contribuie cu eseuri la *Atlantic Monthly*. Cu toate acestea, ultimii patru ani din viață sunt ani marcați de boală (un posibil cancer la stomac după afirmațiile lui Edward Miller, autor al unei monografii despre Hawthorne) dar și de creație literară. În acești ani a început patru proiecte de romane, *The Ancestral Footstep*, *Dr. Grimsshaw's Secret*, *Septimus Felton*, și *The Dolliver Romance*. Nu a terminat nici unul.

În 11 mai 1864, la 60 de ani, Hawthorne moare în somn, în New Hampshire, în Munții Albi, unde se afla cu prietenul său, Franklin Pierce. Este înmormântat pe Aleea Autorilor, în cimitirul Sleepy Hollow din Concord, Massachusetts. Soția sa, Sophia Peabody, și fiica sa, Una, deși inițial au fost înmormântate în Anglia, în Kensal Green Cemetery din Londra (unde locuiau din 1868), au fost transferate lângă Hawthorne în 2006. Julian Hawthorne a murit în 1934.

BIBLIOGRAFIE

- Cowley, Malcolm (ed.). *The Portable Hawthorne*. New York: The Viking Press, 1948.
- Hawthorne, Nathaniel. *Casa cu 7 frontoane*. Editura Dacia: Cluj-Napoca, 2004.
- Hawthorne, Nathaniel. *Faunul de marmură*. București: Editura Nemira & Co., 2007.
- Hawthorne, Nathaniel. *Twice-Told Tales*, Michigan: University of Michigan Library, 1851.
- McFarland, Philip. *Hawthorne in Concord*. New York: Grove Press, 2004.
- Mellow, James R. *Nathaniel Hawthorne in his Times*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1980.
- Miller, Edwin Haviland. *Salem Is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne*. Iowa City: University of Iowa Press, 1991.
- Trollope, Anthony. "The Genius of Nathaniel Hawthorne" from *North American Review*, CCLXXIV (September), 203-22, 1879.
- <http://www.eldritchpress.org/nh/nhtroll.html>
- Wright, Sarah Bird (ed.). *Critical Companion to Nathaniel Hawthorne: A Literary Reference to His Life and Work*. New York: Facts on File, Inc., 2007.

COUNTERING MASCULINITY: CHINUA ACHEBE'S *THINGS FALL APART* AND THE RISE OF FEMINIST ASSERTIVENESS IN THE NOVELS OF NIGERIAN FEMALE WRITERS

Niyi AKINGBE¹ & Christopher Babatunde OGUNYEMI²

Abstract

It would not be overstating of the fact to say that Chinua Achebe is foremost African writer, whose influence has been felt in the African cultural affirmation. This is most obvious in *Things Fall Apart*, a novel crafted to challenge the European conventional assumption that Africa has no culture. However, where Achebe privileges Okonkwo as a paradigm of African communal standard bearer, the third generation Nigerian female writers discredit the masculine violence derived from the Okonkwo's tempestuous trajectory. The paper examines the Nigerian female writers' countering of masculinity in Chinua Achebe's *Things Fall Apart* in order to imbue in their female characters a measure of assertiveness needed for a robust African communal development. The paper will further illustrate how Nigerian female writers like Buchi Emecheta, Zaynab Alkali, Lola Shoneyin, Chika Unigwe and Chimamanda Ngozi Adichie have depicted various assertive roles accorded their female characters in the plots of their novels. The paper significantly relies on Judith Butler's theory of performativity which explains the difference between biological disposition and cultural motivation of gender for the development of women in the contemporary world.

Keywords: Chinua Achebe, countering masculinity, assertiveness, patriarchy, Nigerian female writers, *Things Fall Apart*.

Introduction

Chinua Achebe's portrayal of women in *Things Fall Apart* (1958) is overt with multiple explanations. To start with, Achebe is a first generation Nigerian post-colonial writer who often show cases African culture that somewhat reflects patriarchy in most of his novels. To examine portrayal of the image of women in Achebe's *Things Fall Apart*, it is expedient to re-examine the overbearing disposition of Okonkwo as it affects some women characters as exemplified in the plot of the novel. Also, the paper will focus on the assertive roles wielded by the female characters in *Things Fall Apart* in relation to the overarching articulation of some other female characters embedded in the novels of the first and third generations of Nigerian female writers. Obviously, these female characters are emboldened for the purpose of deconstructing the overbearing masculinity foregrounded in Achebe's *Things Fall Apart*. Remarkable to note that, Achebe's *Things Fall Apart* must be seen as a two-fold reactions: against the demeaning British colonial portrayal of Africans as weaklings surreptitiously depicted in Joyce Cary's *Mister Johnson* (1939) and; the overt denial and the denigration of African culture in Joseph Conrad's *Heart of Darkness* (2008). In Cary's novel, there is a deliberate creation of effeminate image of an African, obviously a Nigerian who works in London as a clerk during the colonial

¹ Associate Professor of Comparative Literature in the Department of English and Literary Studies, Federal University Oye-Ekiti, Ekiti State, Nigeria

² Senior Lecturer in Comparative Literature, Department of English, Adekunle Ajasin University, Akungba-Akoko, Ondo State, Nigeria

period. Johnson, as the name depicts, is a mimicry of a man crippled by an inferiority complex that is ostensibly orchestrated by the British racial stereotyping. Similarly, Conrad creates a contrary image of Africa “with its impenetrable forests, throbbing drums, and primitive customs...” (Carroll, 15). Achebe’s reaction to this racial subversion in the *Things Fall Apart* manifestly resonates in the overt creation of the larger than life Okonkwo with an acquisitive territorial inclination. This character formation is meant to fiercely affirm the masculinity of African men bristling with energy, determination and tenacity required to build an enduring community. However, African women writers have often misread Okonkwo’s imbued traits as a privileging of masculinity to the disadvantage of the womanhood. For instance, *Things Fall Apart* starts with Okonkwo’s perception of his father Unoka as lazy and woman-like (*efulefu*) who abhors the sight of blood that is often associated with tribal warfare, but only enjoys playing flute and drinking of palm-wine ceaselessly.

By juxtaposing between Unoka and Okonkwo personalities, Achebe succeeded in creating a shift in the relationship between obsessive hardwork and frustrating complacency. However, Okonkwo’s morbid fascination with the pursuit of success has been sarcastically described in the words of David Carroll who argued that, Okonkwo “must succeed in everything his father failed at and so wipe out his memory...” (44). Nevertheless, in an attempt at re-conceptualizing masculinity, Okonkwo over-tasked his ambition which is often perceived as a feat which culminated in some communal dislocations traced to him. According to Achebe, Okonkwo’s life “was dominated by fear, the fear of failure and of weakness...it was not external but lay deep within himself. It was the fear of himself, lest he should be found to resemble his father” (*Things Fall Apart*, 12-13). Hence, Okonkwo’s restless crave for prominence disastrously led to the beaten of his wife Ojiugo during the Week of peace and the killing of Ikemefuna, an act that finally brought a monumental destruction on him. Although, Okonkwo’s overt pursuit of bravery succeeded initially, but when all is said and done the pursuit created a false contradiction between strength and gentleness; callousness and empathy (Carroll, 45). Consequently, Achebe’s fetishization of Okonkwo’s unbridled pursuit of fame and valour at the expense of considered humanity has been frowned upon by the third generation Nigerian female writers as a retrograde step. Leading second generation Nigerian female writers like Karen King-Aribisala, Akachi Adimora-Ezeigbo, Ifeoma Okoye, Zaynab Alkali alongside some third generation female writers like Chimamanda Ngozi Adichie, Chika Unigwe and Lola Shoneyin to mention a few, are of the conviction that the trajectory of postcolonial Africa’s development can only be meaningfully pursued when there is a mutual collaboration between men and women.

A rejoinder from these female writers can only be understood from the perspective of Judith Butler’s ‘gender performance theory’. It is a theory which underscores social relevance of woman in the art of development as it affects the contemporary Nigerian and African societies. Therefore, Butler’s theory of performativity further explains the literary framework this paper relies upon for the delineation of women assertiveness in

the post-*Things Fall Apart* novels of the Nigerian female writers. An application of 'gender performance theory' to narrative as well as poetic work allows for an analysis of the relationship which exists between male/female characters; their social functions, and the actualisation of the concept of self-narrative in post-colonial Nigeria. In addition, most Nigerian novelists have utilized their narratives to explore the place of feminism, identity and gender in Africa. Examples abound in Elechi Amadi's *The Concubine* (1966); John Munonye's *Oilman of Obange* (1971); Akachi Adimora-Ezeigbo's *The Last of the strong Ones* (1996); Karen King-Aribisala's *Kicking Tongues* (1998) and most prominently in, Chinua Achebe's creation of the classical character-Okonkwo in *Things Fall Apart*. Achebe invested in Okonkwo in the novel with excessive power over every event and activity in Umuofian community.

To shed more light on this, the plot of the novel revolves around Okonkwo, the male protagonist, from the beginning to the end of the novel. In Christopher Ogunyemi's essay 'Wisdom and Age', he states that most Nigerian critics applaud the fame and prosperity of Okonkwo as represented through a perceived psychological stream of consciousness. Ogunyemi illustrates further that, "we examine the novel textually by pinpointing some elements of wisdom that were demonstrated by Okonkwo" (125). This point affirms that Achebe not only gave a strong masculinist depiction of Okonkwo, but set its signification ultimately. The third generation Nigerian female writers opposing Achebe's position were effectively faced with the choice of re-constructing Nigerian/African society by portraying the negative subscription to masculinity as inimical to the modern African social setting. They contend that male domination of African social space would ultimately strain a mutual relationship between men and women; and in turn jeopardise the tasking demand for assiduous contributions of the duo to the societal growth.

Shifting to the women characters and their roles in *Things Fall Apart*, we see that Ekwefi, Ezinma and Ojuigo are very prominent in the novel. The former are major female characters while the latter is a minor female character to whom Achebe nonetheless assigns a significant role as well. Although Ekwefi is Okonkwo's second wife, she is brave, independent, persistent and strong in resisting some social stigmatization leveled against her in the course of her motherhood. She exhibits a profound knowledge of Umuofian society by showing a great love for the tradition, loves her only child while the other children in the house also receive significant attention from her. Although, she lost many children in their infancy, but has a surviving daughter Ezinma who is an 'ogbanje' but precociously bright.

Due to her incessantly giving birth to *ogbanje* children, Ekwefi is perceived to have been cursed and her '*chi*' is assumed to have been destined to suffer continual loss often expressed in her incessant bearing of *Ogbanje* children. This interpretation derived from the mythical signification of *chi* enshrined in the Igbo communal milieu. The concept of 'chi' has been further explicated in the words of Carroll "the Umofians believe that each person possesses a *chi* or personal god which plays an important role in his/her destiny-

but not to the exclusion of all other factors...”(43). In order to appreciate the importance of *chi*, Achebe remarkably stresses in the novel that Ekwefi is already a bitter and unhappy woman before giving birth to a child named Onwubiko who later died, mutilated and thrown into the evil forest like other ‘Ogbanjes’ in Umofia. Most of Ekwefi’s precious time and attention is devoted to the upkeep of her only surviving child, Ezinma in order to derive a motherhood gratification. Similarly, Chielo is the Priestess of Agbala who accompanies Ezinma to the evil forest to complete the necessary sacrifices that would enable her live the normal birth-death cycle. She is a peculiar girl-child who manifests great magical powers that often make her desires to live and sometimes to die as well. As the only surviving child of Ekwefi, she is also the closest to Okonkwo among the children. Although Ezinma is an ‘Ogbanje’, her introspective curiosity has undoubtedly created a very special bond between her and Okonkwo who often regrets she was not a boy. In spite of her been constantly flogged by her husband, Ojuigo is the youngest wife of Okonkwo who demonstrates a good understanding of Okonkwo’s household. Curiously, Ekwefi and Ezinma share intimate feelings and the latter always calls her mother by the first name to justify her independence, freedom and strength. Achebe’s Umofia is a poignant reflection of the African society within the period between 1850 and 1900. It is a depiction of a society that relies greatly on physical strength, in which the likes of Nwakibie could marry nine wives, sire thirty children and own plenty of yam barns with the highest titles any man could boast of in Umofia (*Things Fall Apart*, p.27).

Deconstructing Masculinity in the novels of Nigerian female writers

The role of women in *Things Fall Apart* goes beyond child raising. It is evident in the novel that Ekwefi, Ezimma, Chielo, Ojuigo and even some of the nine wives of Nwakibie enjoy some economic independence concomitant of the traditional Igbo society. As such the relationship between a man and his wife is complimentary to the extent that while men grow yam, the women grow cocoyam and cassava. As mothers and wives, they displayed deep knowledge of the Igbo customs which emphasize that they are supportive of their hardworking spouses. This support is often rendered in the provision of cooking pots, wooden bowls, brooms, mortar, pestle, baskets, mats, ladles, pots of palm oil, cocoyam, smoked fish, locust beans, heads of salt and pepper especially during the marriage ceremony (Carroll, 24). Nevertheless, in Igbo land a man is expected to work hard and make adequate provision of food and shelter for his family. This mandatory task has been alluded to by David Carroll when he enthuses that in the traditional Igbo setting “each compound consists of the houses of a man, his wives, and some of his sons; it is surrounded by a mud wall which separates it from its neighbours. Inside, each wife has her own room where she lives with her small children and unmarried daughters, and her storeroom and kitchen... (26). Inability of a man to make adequate provision of the aforementioned facilities renders him effeminate or ‘*efulefu*’. Consequently, when Ekwefi’s first husband was too poor and powerless to pay her bride price, she left him and married Okonkwo. Also, when Uzowulu constantly beats his wife, she ran away to her father’s

house until the matter was settled amicably by the body of *Egwugwu*. Contrary to a popular notion that women in Achebe's *Things Fall Apart* are forever subservient to the whims and caprices of their husbands, some assertive actions have been acknowledged to have been taken by Ekwefi and Chielo, the Agbala priestess in the novel. Although, actions are often taken either directly or indirectly by assertive women in the novel to foreground the fact that women are able to take decisions at a critical period when a situation for such arises. Similarly, Mama in *Purple Hibiscus* did so indirectly when she dealt Mr. Eugene a deadly blow by gradually poisoning his food. In *The Joys of Motherhood*, Nnu Ego did the same when she decides to stay with Nnaife who can give her children and make her a complete woman despite the fact that Nnaife is not her dream man. These decisions taken directly or indirectly in these novels, affirm the assertiveness of women in an attempt at subverting the depressing masculine bravado displayed by Okonkwo in *Things Fall Apart*.

Also, due to the assertiveness of Buchi Emecheta's Nnu Ego, Chimamanda Adichie's Mama and Auntie Ifeoma, together with Achebe's Ekwefi; these women have been continually valorized by the post-colonial African women writers as characters who have contributed to the overarching social transformation urgently needed for the reconstruction of African social space. These female characters have demonstrated in the observation of Judith Butler that gender is culturally motivated and it is not a biological inhibition of women (Butler, 1990: 10). Put differently, what Butler means is that definition of gender must be devoid of biological classification of concept for 'social and behavioral relevance' (Butler, *Gender Trouble*, 1990: 2). The implication of this statement is axiomatic, Butler implies that gender must not be based on the criteria of male or female in any society but by the dictation of societal relevance and behavioral motivation of the differing individuals. Consequently, Nnu Ego, Ekwefi, Mama, Auntie Ifeoma, Ezimma, Chielo and other female characters have used their cultural dispositions to enhance performativity in their different trajectories without relying on their husbands, fathers or any male figure in their individual spaces.

However, to critically question the aforementioned works from a womanist perspective, and to attempt a clearer understanding of the motif of gender and women's development in Nigeria, the work of Chikwenye Okonjo Ogunyemi's *Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English* (1985) would be a reference point. Here, she probes into the concept of 'womanism' and its attendant interpretations. Okonjo-Ogunyemi illustrates that the womanist vision attempts to respond to the final question of how power is shared among people of diverse races and people of diverse sexes in all societies. She moves away from Alice Walker's parochial womanist definition often considered to be symptomatic of racist inclination. Okonjo-Ogunyemi's 'Womanism' posits a more independent definition which incorporates African women and their all-encompassing philosophy of tolerance that also accommodates their male counterparts. In the long run, she observes that on many occasions, some Black/African writers attempt to write and follow their own independent minds by chosen to be called

womanist which is in contrast to white women writers who see themselves as feminists (*The Dynamics*, p.64).

Similarly, Okonjo-Ogunyemi observes that Alice Walker's feminism is purely western because it does not encourage the type of spiritual connections embedded in the African communal life which articulates the collective disposition of the African women. Most western feminists according to her, are middle class lesbians whose actions often offset the significance of family cohesion cherished by the African women. It is expedient to state that lesbianism and homosexual acts or same sex marriage are often frowned at in Africa because they are considered antithetical to the African culture and spiritual ethos. In the same vein, Sue Thornham in 'Second Wave Feminism' has reviewed Rene Denfeld's scathing condemnation of feminism in her book *The New Victorians: A Young Woman's Challenge to the Old Feminist Order* (1995). Denfeld lampoons feminism thus:

In the name of feminism, these extremists have embarked on a moral and spiritual crusade that would take us back to a time worse than our mother's day -back to the nineteenth-century values of sexual morality, spiritual purity, and political helplessness. Through a combination of influential voices and unquestioned causes, current feminism would create the very same morally pure yet helplessly martyred role that women suffered from a century ago (47)

For Denfeld, the term 'feminism' unobtrusively implies "an extremist cabal which alienates a younger generation of women in its insistence on pursuing an agenda based on an unswerving belief in female victimisation at the hands of an all-powerful patriarchal system..."(47). Suffice to add here that, Denfeld's submission on feminism seems somewhat simplistic. But the sacrosanct thrust of her argument is aptly grounded in the problematic embedded in the postfeminist phenomenon which has been significantly articulated in Sarah Gamble's edited book: *The Routledge Companion to feminism and postfeminism* (2001).

Consequently, one could ask, what is the relationship between Okonjo-Ogunyemi's concept of 'womanism' and the female characters of Buchi Emecheta, Chimamanda Adichie and Chinua Achebe as examined in the paper? The relationship is derived from the fact that the female characters in question are so sensitive to the contemporary demand for African development which calls for untrammelled contributions from both man and woman. It can be observed that female characters in the aforementioned novels come together to provide mutual support as to put in check a perceived patriarchal oppression their progenitors have suffered in the past. These characters recognize and understand the fundamental framework and trajectory of the African polygamous system, hence they are eager to preserve their marriage and their children from the societal crisis often created by the menfolk.

Okonjo-Ogunyemi has offered a useful comment on Emecheta's work, when she remarks that the early Emecheta's works incorporate some English and Irish patriarchal feelings into her writings by 'fighting for survival and wreaking vengeance' (64). Also, she

feminizes the 'Black male as the other, a ridiculous object who is destined to be killed' (65). However, Gareth Griffiths has succinctly captured the controversial critical reading of Emecheta's work by the European and American feminists and by African-American women critics and writers. It is a reading often dubbed as 'feminist' which has essentially "led to her denying that her concerns are congruent with those of Western feminists" (Griffiths, 299). Nonetheless, Okonjo-Ogunyemi further alludes that Emecheta's 'heroines are usually strong characters who struggle against patriarchy only to die in childbirth; become enslaved in marriage or die insane; abandoned by the children they nurtured' (65). Again, Okonjo-Ogunyemi assumes that, 'Emecheta's destruction of her heroines is a feminist trait that can be partly attributed to narcissism on the part of the writer (ibid). She concludes that Emecheta's writing was influenced by the frustration she had suffered when her marriage ended in fiasco (p, 64). Emecheta's avowed allegiance to feminism has been further corroborated in Griffiths' words "despite these protestations, it is difficult not to feel that Emecheta's early work, at least, is openly supportive of such a linkage. In her first books, she deals with her experiences as a single parent of five children, following the split between her and her husband..." (299). In spite of feminism accusation and counter accusation embedded in Emecheta's novels, Okonjo-Ogunyemi acknowledges the crafting of her strong female characters, imbued with the strident responsibilities that make them unique especially when compared to other female characters in the corpus of Nigerian female writing (p. 66).

'Motherism' and the Female Nigerian Writers

The accommodation of marital roles, children's development and love for the husband are characteristics of the concept of 'motherism'. Catherine Acholonu sees 'motherism' as 'a substitute to feminism, a model to human love, peace and faithfulness to the environment' (Acholonu, 1989: 95). Consequently, Nnu Ego of *The Joys of Motherhood*, Mama and Auntie Ifeoma in *Purple Hibiscus* and Ekwefi in *Things Fall Apart* most times demonstrate a high degree of love for their communities by showing peaceful reactions to some patriarchal encumbrances. These female characters most times exhibit peaceful co-existence with their male counterparts, a fundamental feature of 'motherism'. However, some prejudices are still being expressed against women as the 'weaker sex'. Such prejudice is expressed sometimes when Nigerian men engage their women in conversation. One frequently hears words such as, 'don't you know I am a man' 'women are not allowed in here when elders are holding meetings' or even words like 'this job is not for a woman'. These expressions in most Nigerian novels is a microcosm of what obtains in the Nigerian public sphere. Although, in many instances, Nigerian male authors represent these prejudices without affirming them as their own philosophy. However, these writers not only represent these prejudices in their works but have internalized them as a matter of fact. For instance, Chinua Achebe in *A Man of the People* (1966) creates Elsie a female character who interchangeably becomes the girlfriend of Odili the male narrator and protagonist. At the same time she befriends Chief Nanga

the epitome of corruption and a scion of the older generation Nigerian political class. Curious to realize that Achebe extends the same prejudice to his other novel like *Anthills of the Savannah* (1987) where he presents a patronizing relationship between Beatrice and General Sam the Head of State. Suffice to state that, the intention of such prejudice is not to demean womanhood but it is employed as a backlash against the overzealous masculinity pervading contemporary Africa. A check against the display of macho bravado in *Things Fall Apart* is evident in the enduring nature of Chielo a female character and the priestess of Agbala. Chielo is assertive and committed in her preoccupation with the rescue of Umuofian children from infant mortality. Achebe could have created a male herbalist in form of the priest of 'Alu' to save lives instead of Chielo, but he chooses the other way round to effect a delicate balance between vicious masculinity and supple femininity.

Although African female writers have made consistent attempts at re-assessing the mutual relationship between men and women regarding communal development in the postcolonial Africa. However, some African female writers have vengefully portrayed their male characters as impotent and irresponsible, and make them dependent on women for nurturing and support. This negative portraiture of males created by the female writers has continually pitched them against the male critics (masculinists). Buchi Emecheta's *Second Class Citizen* is a good example of how female writers negatively portray the male characters. She portrays Francis, the male character as an irresponsible and over-dependent husband.

Contemporary Nigerian Writers and Nation-Building

Feminism as a form of criticism has been seen by the male critics to be very offensive, therefore there is not respectable African women writer that has openly, actively and consistently associates herself with the ideology. Just as Nigerian women writers visualize 20th Century issues about women as social predicaments which can be roundly tackled by the women themselves. Rather than shifting the blame solely on men, female writers have continually reflect the plights of all oppressed people in Africa (men inclusive) in their literary works.

Similarly, the Nigeria female writers have consistently focused on the role of women in nation building. Flora Nwapa's *Efuru* is the first literary work written by a Nigerian female writer to critically examine how a patriarchal custom orchestrates gender violence against women. Efuru, as the woman protagonist tries to use her economic prowess to lift her household from obscurity to relevance is accused of adultery by her irresponsible husband. Although, she was not happy in marriage due to childlessness she doggedly maintains her commitment to her trading (Nwapa, 285). Although, *Efuru* as a first novel is written by a female Nigerian writer who does not essentially hedges male/female equality around but Nwapa "makes it clear that the forces which act to interpellate Efuru as a subject are those of a dominant patriarchy ('distinguished men'), and a self-policing world of women, who construct and perpetuate hegemonic discourses

of femininity...(Griffiths, 2000:282). The *Dibia's* false allegation that Efuru's illness is an aftermath of adultery, ostensibly affirms her suspicion that male interpretations of traditional tenets are often biased and unreliable. Despite Gilbert's irresponsibility, Efuru's enduring entrepreneurial dexterity and Ajanupe's confrontational stance in the novel, further emphasize the plight of the struggling African women in the face of a patriarchal-moderated societal traditions and cultures.

This is a clear indication that women in the precolonial Nigeria have not only provided a complimentary role in the development of a society but they are also assertive in their collective dispositions. Li in Zaynab Alkali's *The Still Born* (1984) is a complete and independent African woman who strives for equality that compliments her relationship with the menfolk to promote sanity and progress in her community. Despite being a male writer, a Gombe born third generation Nigerian novelist, Helon Habila problematizes in *Waiting for an Angel* (2004) and *Measuring Time* (2007), the difficulties Nigerian/African women usually experience during political crisis. This obviously shows that the often negative criticism female characters suffer at being portrayed as harsh, wicked and complex at the hands of male writers may have necessitated the woman writer to launch a counter-reaction as to re-create their own stories. The narratives of these female writers undoubtedly "reflect contesting discourses in the modern period, whose partiality is defined by their own speaking positions, and by the gendered practices involved in constructing these conflicting narratives of the traditional past" (Griffith, 287). As a matter of fact, these female writers' narratives have to be re-configured as to shape their understanding of the prevailing African social consciousness that tend to endorse male/female participation. Confronted with the reality of daunting task of restoring order to the commotion that the men-folk has plunged the Nigeria nation-state into since the country attained independence in 1960, the Nigerian female writers have never retreated from exposing the shenanigans of the menfolk.

Combating Gender Inequality in the novels of Nigerian Female Writers

A reading of Lola Shoneyin's *The secret Lives of Baba Segi's Wives* and Chika Unigwe's *On Black Sisters' Street* have shown that female writers in Nigeria have delineated patriarchy in their works and have attempted to use their works not only to champion women's cause but to show how existing cultures and traditions have limited women's aspirations. These writers decry the obtrusive cultural restriction in their daily activities which ostensibly necessitated their call for a significant change in the African women situation. Similarly, critic and first generation Nigerian women writers, such as Molara Ogundipe, Flora Nwapa and Buchi Emecheta among others have used their literary works to combat gender inequality, violence, women unemployment and education for the girl-child in Nigeria. The position of third generation female writers in Nigeria like Chimamanda Ngozi Adichie, Lola Shoneyin and Chika Unigwe is divergent from their first and second contemporaries like Akachi Adimora-Ezeigbo, Karen King-Aribisala and Zaynab Alkali. Just like the former, the third generation Nigerian female writers celebrate freedom and

independence but with a shift in their creative focus. It is a focus which imbues their characters with inner strength, audacity and assertiveness in managing psychological pains whenever they surface. With hindsight, their female characters are fortified with courage and doggedness with which they can challenge the nagging problems of patriarchy that tend to undermine their social relevance.

To shed more light on the above, Buchi Emecheta's *The Joys of Motherhood* (2011), presents an active female character, Nnu Ego who craves for motherhood in the face of unbridled harsh cultural practices. In the course of striving to have a baby she is suppressed, humiliated and rejected by her primary social constituency, the Igbo patriarchal society. Although she loves her first husband, Amatoku but since she could not give him a child, it is believed that such marriage has failed in the Igbo tradition and by extension African culture. Her inability to frontally contend with the issue of infertility made her return to her father's compound where she got re-married to Nnaife. This is an arranged marriage that offers her a chance to actualize the enviable status of motherhood. Suffice to state that in Igbo land, it is culturally acceptable for one to be married by proxy or for an arranged marriage to be conducted even though the suitor or the bride is not physically present. Both Nnaife and Nnu Ego met after the marriage when she relocates to Lagos to be joined to him. She immediately discovered that the new husband is not her ideal man but she had to stay in the marriage as a convenience to deflect the prying attention of the people from her object of dissatisfaction.

After a while, Nnu Ego decided to handle the momentous marital shocks with tact and finesse. In no time she became pregnant, but unfortunately lost the pregnancy and the aftermath stress which almost cost her life. However, she later had other children that offered her the much needed motherhood's succour. Sadly, this joy was ephemeral as Nnaife later married Adaku his late brother's widow and another woman in the village. Ironically, Nnu Ego had seven children which included sons and daughters but few weeks later when Adaku had a son, Nnaife's joy knows no bound (*The Joys...*, p.127). This development succinctly illustrates a fact that among wives in a typical African polygamous setting, the husband usually makes a special choice based on primordial sentiments. Nnaife's obvious neglect of Nnu Ego made her unhappy and she felt that her 'chi'-the personal god has misled her. In the novel, the narrative of Nnaife's polygamous contraption moves continuously between the daily bickering among the wives and Nnu Ego's depravity which arouses empathy from the reader. Consequently, the complications arising from the material and conjugal neglect of Nnu Ego eventually hastened her death and she died an unhappy woman.

In Chimamanda Adichie's *Purple Hibiscus* (2006), the novel is a portrayal of family relationships at various levels leaving women to have a strong role and influence over children. Mothers have roles to play in family development as demonstrated in Mama and Mr. Eugene characters. Mama and the children are usually embodiments of derision by Eugene who openly scorned them. Eugene's insolence derived from his warped westernization as much as his encounter with, Christianity and other attitudes

antithetical to the African ways of life. On many occasions Eugene outpours his negative reactions on his family who he intends to raise in the ways of Jesus Christ. Through the activities of Eugene who is now psychologically traumatized and brainwashed by his new found love in Christianity, set a subversive standard for his family which he enforces to the letter. Eugene's inchoate standards lead to brutality, oppression and intense disruption in his family.

A strong character like Mama is ostensibly invested with some dose of assertiveness. Although bizarre, her owning up that she had been feeding Eugene with little portion of food poison in order to kill him by installment becomes imperative in the face of stifling domestic tyranny. This damning revelation comes up after the death of Eugene, his death signaled freedom for Mama and her children in the novel. It is also a testimony that women in contemporary Africa are gradually shedding the toga of inertia and complacency that have held them down in the past. Correspondingly, women characters, such as Auntie Ifeoma, Amaka's mother have a significant role to play in the shaping and bringing up of a family. Their stabilizing role as compassionate mothers with limited predilection for violence, could be read as an attempt to de-masculinize a typical African household that often requires to be held together by the looming portraiture of the father. For instance, Auntie Ifeoma's children admits enjoying some laxity as they could express themselves without any fear of intimidation better than those raised by Jaja and Kambiri and Eugene in the *Purple Hibiscus*. Adichie's illustration of Auntie Ifeoma's sustained empathy and her condemnation of Eugene's intrusive high handedness in the novel is meant to set a new standard for family development and women liberation in Africa. Further, Adichie's criticism of the pervasive fang of male domination in the novel unquestionably sets a new paradigm for a collective development that elicits the involvement of men and women. In the same vein, Eugene's fanaticism is seen as a distraction to African development which could be initiated without a recourse to religious bigotry.

However, Adichie's *Purple Hibiscus* and Emecheta's *The Joys of Motherhood* have shown a new vista for the reading of women in Nigerian literature. This is substantiated by the fact that both authors could not hide their obvious identification with the women characters in their novels. Although these characters are not presented as super humans but as women with feelings who are conscious of the need to develop their environment through their motherly contribution. This is seen in Nnu Ego in *Joys of Motherhood* who disagrees with Nnaife's privileging of one wife to the disadvantage of the other wives. Also, Mama in *Purple Hibiscus* who decided to tame the excesses of Mr. Eugene by poisoning his food. These authors are not in any way against men but are only responding to women's feelings in Nigerian society which demand some commensurate level of assertiveness.

Conclusion

Although Chinua Achebe crafted *Things Fall Apart* to deconstruct the negative perception of the Africans by the European hegemony assufficiently espoused in Joyce Cary's *Mister Johnson* and Joseph Conrad's *Heart of Darkness*. However, Okonkwo's unbridled hedging around of masculinity in *Things Fall Apart* has in turn imprinted, perhaps indelibly on the collective psyche of Nigerian female writers, a sense of oppression, manipulation and undeserving subordination. Their revulsion at Okonkwo's domination is due, not simply to his inevitable pursuit of ambition and fame, but rather his wanton subordination of his wives and other women. A practice derived from the African patriarchal system. The paper affirms that the novel has opened the vista for other works of feminism in contemporary Nigeria and also in the other parts of Africa. Achebe's privileging of masculinity in *Things Fall Apart* has undoubtedly opened a floodgate of a further discussion on the topic of patriarchy as it erodes African women liberation. Without been exhaustive, the paper has illustrated that assertiveness has always been part of African woman's psyche as observed in some female characters in Chinua Achebe's *Things Fall Apart*.

A trait which has been further strengthened in the front line novels of the Nigerian female writers like Nwapa, Emecheta, Alkali and Adichie. The paper has essentially acknowledged that assertiveness has become a necessary tool which the Nigerian female writers have invested in their female characters for the purpose of checkmating the overbearing nature of patriarchy in the contemporary Nigeria and generally in Africa. In deciding to interrogate the oppressive impact of patriarchy in their literary works, the Nigerian female writers are convinced that men would need to lend their invaluable support to the women in order to attain the highest ideals desired for Africa's socio-economic transformation.

WORKS CITED

- Achebe, Chinua. *A Man of the People*. London: Heinemann, 1966.
- Achebe, Chinua. *Anthills of the Savannah*. London: Heinemann, 1987.
- Achebe, Chinua. 'The African Writer and the English Language (1975)'. *Global Literary Theory: An Anthology*. Oxon: Routledge, 2013.
- Achebe, Chinua. *Things Fall Apart*. London: William Heinemann Ltd, 1958.
- Acholonu, Catherine. *Motherism: The Afrocentric Alternative to Feminism*. Owerri: Afa Publications pp 12,89, 1995.
- Adichie, Chimamanda. *Purple Hibiscus*. Lagos: Farafina, 2006.
- Alkali, Zaynab. *The Still Born*. Harlow: Longman, 1984.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge pp 4-10, 1990.
- Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York: Routledge and London, 1997.
- Carroll, David. *Chinua Achebe*. New York: Twayne Publishers, 1970.

- Cary, Joyce. *Mister Johnson*. London: Michael Johnson Ltd, 1939.
- Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. United Kingdom: Random House, 2008.
- Chukwuma, Helen. 2003. Accents on the African Novel. 2nd ed. Nigeria. Port Harcourt: Pearl Publishers, p. 19- 23, 2003.
- Emecheta, Buchi. *The Joys of Motherhood*. London: Heinemann, 2011.
- Emecheta, Buchi. *Second Class Citizen*. London: Flamingo, 1989.
- Griffiths, Gareth. *African Literature in English: East and West*. England: Pearson Education Limited, 2000.
- Habila, Helon. *Measuring Time*. Abuja: Cassava Republic Press, 2007.
- Habila, Helon. *Waiting for an Angel*. Abuja. Cassava Republic Press, 2004.
- Nwapa, Flora. *Efuru*. Enugu, Nigeria: Tana Press, 1966.
- Ogunyemi, Christopher Babatunde. 'Wisdom and Age in Chinua Achebe's Things Fall Apart'. *Literary Paritantra (Systems). An International Journal on Literature and Theory*. Vol 2 No 1 & 2 pp 53-60, 2010.
- Okonjo-Ogunyemi, Chikwenye. 'Introduction and Chapter I *African Wo/Man Palava: The Nigerian Novel by Woman*'. Chicago: U,Chicago Press, 1995.
- Okonjo-Ogunyemi, Chikwenye. 'Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black Female Novel in English'. *Journal of Woman in Culture and Society*. Pp 63-80, 1985.
- Okpara, Chioma. 'The Foot as Metaphor in Female Dreams: Analysis of Zaynab Alkalis Novels' *Literature and Black Aesthetics*. Ed. Ernest N. Emenyonu. Ibadan: Heinemann, pp: 11, 17-18, 1990.
- Shoneyin, Lola. *The Secret Lives of Baba Segi's Wives*. Nigeria: Profile Books, 2010.
- Thornham, Sue. 'Second Wave Feminism', *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism*. Ed. Sarah Gamble. London & New York: Routledge, PP: 29-42, 2001.
- Unigwe, Chika. *On Black Sisters' Street*. London: Vintage Books, 2010.

A FOUCAULDIAN STUDY OF POWER, SUBJECTIVITY, AND CONTROL IN THE BEATS' LITERATURE AND LIFE

Ehsan Emami NEYSHABURI¹ & Parvin GHASEMI²

Abstract

According to Foucault's ideas, power produces discourses and the clash of discourses leads to the change of subjectivities or consciousnesses and also to the internalization of a particular discourse. In other words, it is via creation of subjectivities that power dominates human beings. The Beats knew that the subjectivity that people assign to themselves is imaginary and illusory; it has been given to them by their culture or society and accordingly, they define themselves and only imagine that they are that sort of persons independently and take it as 'truth'. This paper strives to show that the Beats were completely cognizant of this process and through resisting the power, subjectivity, and control that society had imposed upon them tried to create new and different subjectivities, as Foucault had recommended.

Keywords: Beats, control, Foucault, power, subjectivity

Introduction

Foucault enunciates that power and subjectivity are very closely related. Power is exercised in order to create subjectivities that guarantee the continuation of the status quo or the existing social order and above all, resistance occurs through subjectivity, too. The clash of discourses in a society leads to the change of subjectivities and internalizing a particular discourse, the individual revolts against the other. In other words, power dominates human beings via creation of subjectivities that mutually perpetuate the distribution of power. Power creates discourses and discourses in turn operate in a manner that make power relations and operations invisible and moreover, persuade people, subject to those relations, that the status quo or existing organization is natural and will be of great benefit to them. Fromm, too, believes that power, as an essential part of modern life, has become "*anonymous, invisible, alienated authority*" and poses the questions "Who can attack the invisible? Who can rebel against Nobody?" (148). Foucault indicates that although we cannot escape power, resistance to it is not impossible. Discourses restrict people's freedom and do not give them a range of different things from which to choose. As an example, Marcuse stresses a major problem of modern life. He complains that the educated classes have isolated themselves from practical affairs and therefore have rendered themselves impotent in their dealings with reshaping of society and have fulfilled themselves in a realm of religion, philosophy, art, and science. This realm has become for them the 'true reality' and they do not think of "the wretchedness of existing social conditions." Additionally, Marcuse continues, this realm has replaced truth, beauty, happiness, goodness, and most important, the critical temper that of course, cannot be turned into social channels. As a result, culture has become something necessarily idealistic and deals with the idea of things rather than with the things themselves; freedom

¹ PhD Candidate, Department of Foreign Languages and Linguistics, Shiraz University, Iran. (Also lecturer in English Literature, the University of Neyshabur, Iran).

² PhD, Department of Foreign Languages and Linguistics Shiraz University, Iran.

of thought has become more important than freedom of action, morality than practical justice, and inner life than the social life of man (*Reason* 15). For Marcuse the Beats were no exception; they were tangled in this discourse and consequently, were not practical enough to change the existing situation and therefore, contributed to the established institution. Of course, this paper strives to show that the Beats resisted or, at least in their works, protested against the power, subjectivity, and control that society tried to impose; but whether this resistance was really successful is another matter and there are positive and negative views about it. Technical progress that Marcuse mentions could be another example. This discourse has dominated and coordinated the whole system in the West and creates forms of life and of power which in the name of the historical prospects of freedom from domination and toil seems to reconcile the forces that oppose the system. According to Marcuse, the most singular achievement of advanced industrial society is this containment of social change (*Dimensional* xlii). Marcuse believes that advanced industrial society, in fact, is a system of countervailing powers that tends to contain qualitative change, combat historical alternatives, and extend the established position (*Dimensional* 54). Like Marcuse, the Beats had recognized this strong discourse and were dead set against it and testified that it was technology that had led to the invention and use of nuclear weapons that in turn, had caused a lot of anxiety amongst people and came to the conclusion that advanced industrial society was not rational at all.

Resisting the established discourses automatically brings about new and different discourses. Reading *On the Road*, as an example, one realizes that its dealings with the marginalized groups like Mexicans or African Americans are completely different and aim at attacking the established institution and the book actually tries to create a different subjectivity in readers. Ginsberg's *Howl*, too, offers a discursive strategy for dealing with capitalism. In other words, the Beats tended to produce countervailing discourses in order to negate the present discourses of their time. As opposed to Marxism, Foucauldian power is not special to the established institution or the powerful ruling class or is not a top-down model and is not always repressive; hence, "Foucault's interest in locating the production of power less in macro-institutions like the state and more in micro-interactions like the priest-penitent relationship" or bottom-up model (Ortner 8). A lot of discursive sites throughout society produce different discourses that are productive and have the capability of challenging, opposing, or even changing the privileged or dominant ones. In an interview that Rabinow mentions, Foucault enunciates that if power were never anything but repressive, if it did anything but to say no, nobody would obey it. If it is held good and accepted, that is simply because it produces discourse, induces pleasure, and forms knowledge (*Reader* 61). In addition, opposing Marxism, Foucault does not consider human beings as passive slaves of the dominant power; they can actively challenge or resist the dominant discourse's prescriptions. In other words, "individuals are the vehicles of power, not its points of application (McHoul 89); individuals are the place where power is enacted and also where it is resisted (Mills 35). The Beats repeatedly spoke of Big Brother, secret police, and lack of freedom in America, and especially when sent to

psychiatric hospitals, they spoke of the doctors who “are in control and have the means to persuade even the most recalcitrant” (qtd. in Raskin 93). At last, they came to the conclusion that America was as much of a military dictatorship as Russia; especially Ginsberg: “No hope Communism no hope Capitalism Yeah/... The bloody iron curtain of American Military Power/Is a mirror image of Russia’s red Babel-Tower” (Schumacher 109). Ginsberg boggled at “computerized police state control of America” (146) and he most of the time addressed the question of “How escape centralized control of reality of the masses by the few who want and can take power” (123).

Power and Subjectivity

Foucault is especially amenable to the Beats because he was basically interested in and sympathized with people excluded by mainstream or dominant standards. It is reputed that his attention was attracted by Roussel, a literary figure who was not successful in his career and was classified as mentally ill at his own time. So, as Gutting emphasizes, he was committed to oppose “the normative exclusions that define our society” (*Introduction* 6). Foucault models his modern disciplinary power on ‘panoptic prison’ designed by Jeremy Bentham. With a minimal staff, panoptican guarantees maximum control of the inmates. In this kind of prison each inmate is in his own separate cell and quite invisible to other prisoners. The prison is built in the form of a semi-circle at the centre of which there is a tower with large windows from which all the cells could be seen by the observer whereas the inmates cannot see the observer. So, as Foucault describes “They are like so many cages, so many small theatres, in which each actor is alone, perfectly individualized and constantly visible” (*Discipline* 200). Even if the observer is not present the architectural apparatus works miracle and so effectively operates. The inmates cannot see and make certain whether the observer is present and keeping them under surveillance; so, they imagine that the observer is always present and looking at them and as a result, they have to behave precisely in accordance with the rules of the prison. That is to say, they are under constant close surveillance day and night, in order, as Foucault says, to “induce in the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power” (*Discipline* 201). The prison’s surveillance mission is of course, conducive to its primary purpose which is docility. As Rabinow quotes Foucault, “They did not receive directly the image of the sovereign power; they only felt its effects-in replica, as it were on their bodies, which had become precisely legible and docile” (*Reader* 199). Because power, according to Foucault, does not have a single centre and could be found everywhere “indeed what Bentham proposed to the doctors, penologists, industrialists and educators was just what they had been looking for. He invented a technology of power designed to solve the problems of surveillance” (Gordon 148). As a matter of fact, for Foucault power is not “Power – with a capital P – dominating and imposing its rationality upon the totality of the social body. In fact, there are power relations. They are multiple; they have different forms, they can be in play in family relations, or within an institution, or an administration” (qtd. in Jones 96). He

eventually poses this interesting question “Is it surprising that prisons resemble factories, schools, barracks, hospitals, which all resemble prisons?” (*Discipline* 228).

In this way, the inmates are in fact, disciplined. For Foucault, discipline is a “set of strategies, procedures and ways of behaving which are associated with certain institutional contexts and which then permeate ways of thinking and behaving in general” (Mills 44) and as Hook explains, in disciplinarity power is internalized (29). As a result, this internalization makes the inmate become:

subjected to a field of visibility, and who knows it, assumes responsibility for the constraints of power; he makes them play spontaneously upon himself; he inscribes in himself the power relation in which he simultaneously plays both roles; he becomes the principle of his own subjection. By this very fact, the external power may throw off its physical weight; it tends to the non-corporal; and, the more it approaches this limit, the more constant, profound and permanent are its effects: it is a perpetual victory that avoids any physical confrontation and which is always decided in advance (*Discipline* 202-203).

The inmate then takes the observer’s responsibility and always tries to behave in accordance with his standards. As Foucault reiterates, the techniques of Bentham’s prison which led to the internalization of discipline permeated all levels of society and were used to produce docile individuals: “We have seen that, in penal justice, the prison transformed the punitive procedure into a penitentiary technique; the carceral archipelago transported this technique from the penal institution to the entire social body (*Discipline* 298). In Sartre’s *Being and Nothingness* an agent becomes cognizant of being watched and accordingly, he starts seeing himself through the other’s eyes and so, identifies with the observer and accepts his standards (Auestad 75). Burroughs who, Irwin indicates, all his life was a critic of power (Elkholy 271), in *Naked Lunch* shows a prison-society in which everybody has taken on the police’s responsibility and behaves accordingly; therefore, it does not matter even if the police are not in evidence in such a society: “Remember the Bismarck Archipelago ... A *functioning* police state needs no police” (23). In *On the Road* Dean wishes to have his own way of life and does not want to live according to other people’s standards because he is aware of Foucault’s warning that “The gaze is alert everywhere” (*Discipline* 195). He desires to become an old bum because in this case “You spend a whole life of noninterference with the wishes of others, including politicians and the rich, and nobody bothers you and you cut along and make it your own way” (Kerouac 146).

Discourse is a set of rules that distribute or circulate particular statements and utterances and keep other statements outmoded and therefore out of circulation. Disciplines that are produced by discourses have two aspects: theoretical and practical. Foucault calls the theoretical aspect ‘discursive formations’ that “have particular rules about how they ‘form groups of objects, enunciations, concepts or theoretical choices’ and include or exclude material” (qtd. in O’Farrell 12). He calls the practical aspect ‘discursive practices,’ “a complex set of practices which try to keep them [statements] in circulation and other practices which try to fence them off from others and keep those

other statements out of circulation” (Mills 54). As mentioned above, some people believe that the Beats, fulfilling only the theoretical aspect, did not resist but escaped from the scene and avoided the reality of their time; Kerouac went ‘on the road’ and Burroughs went to and lived in other countries like Mexico. Simultaneously, some others like Holmes reiterate that the same ‘movement’ was a search for new meanings of life (Elkholy 5) or Adamo enunciates that personal liberty that the Beats pursued could be found only by belonging to no place, it could be reached by being in constant movement (Elkholy 40); so, they fulfilled the practical aspect, too. Because discourse should be “conceived as an autonomous determinant of cognitive and social practices” and it “organizes ... all social practices and historical epochs” (Prado 22), here, we quote Tytell who tries to stipulate that in the late 1940s and ‘60s, at the time of the Beats, a counter-discourse was being produced to devalue the old consciousness or subjectivity and bring about a new one:

because of the Depression and the anticipation of the war . . . a great fissure had occurred in the American psyche, an uprooting of family relationships, of the sense of place and community that was compounded by a fear of imminent devastation. It was a shared premonition that the entire society was going to be changed in a major way, and that young men were to be particularly sacrificed ... the emergence of the new postwar values that accepted man as the victim of circumstances, and no longer granted him the agency of his own destiny: the illusion of the free will, the buoyantly igniting spark in the American character, had been suddenly extinguished (9).

Social psychologically speaking, ‘fear of imminent devastation’ by nuclear war and the changes taking place caused the Beats and many others to get into groups and organize a counterculture in order to propagate their consciousnesses. At that time, American interior and exterior policies were brutal and hypocritical. The Vietnamese, as an example, were resisting imperialism and African Americans inside the country were resisting racism. In general, Americans were fighting for peace and justice. The atmosphere was revolutionary and American democracy had failed and the situation was leading to rising social unrest. Many national values and norms were seriously criticized and thrown into question; sexism, racism, imperialism, and commercialism were in direct contradiction to the principles of democracy. According to the FBI and the CIA many people, including Ginsberg, were suspects and therefore, under surveillance; these two institutions collaborated to ruthlessly smother all opposition. Churchill speaks of “the FBI’s program of defaming opposition leaders” (57) and reports that in 1947, following President Harry Truman’s Executive Order according to which disloyal persons had to be detected within the United States government, the FBI placed hundreds of groups—including the Committee for Negro Arts, the Committee for the Protection of the Bill of Rights, the League of American Writers, the Washington Bookshop Association—on the proscription list (32). This was in fact a cold war mentality which led to McCarthyism, too. The individual had become powerless and insecure. Adjustment and coordination instead of individuality, were the buzzwords of the time. The nuclear explosion in Japan had proved that this kind of technology could totally annihilate man and his environment.

Yet, unlike the Beats, people respected technology more and more. Americanism had replaced individuality; homogeneity which was against the grain of the country's character was replacing heterogeneity and difference and above all, Americans were losing the mentality that had always questioned authority.

Like Foucault, Burroughs, too, was interested in power relations. In his *Junkie* for example, he describes the relationship between the pusher and the addict in terms of power. In the following excerpt from *Naked Lunch* Burroughs shows that there is a master-slave relationship between the pusher and the addict:

The pyramid of junk, one level eating the level below (it is no accident that junk higher-ups are always fat and the addict in the street is always thin) right up to the top or tops since there are many junk pyramids feeding on peoples of the world and all built on basic principles of monopoly:

1 Never give anything for nothing.

2 Never give more than you have to give (always catch the buyer hungry and always make him wait).

3 Always take everything back if you possibly can.

The pusher always get it back. The addict needs more and more junk to maintain a human form ... Junk yields a basic formula of evil virus: *The Algebra of Need*. The face of evil is always the face of total need (3-4).

In an interview Burroughs points out to the relationship between police and addicts: "Many policemen and narcotics agents are precisely addicted to power, to exercising a certain nasty kind of power over people who are helpless. The nasty sort of power..." (Skerl 77). Foucauldian power is not absolute; that is, it is not entrusted to a single person totally. In other words, everyone is caught in power structure; those who are subjected to it and those who exercise it as there are many pushers, many policemen, and many addicts. So, power is everlasting and could not be effaced as Foucault himself has pointed out: "Power relations are rooted deep in the social nexus, not reconstituted "above" society as a supplementary structure whose radical effacement one could perhaps dream of" (During 129).

It was mentioned that Foucauldian power changes subjectivity or gives new subjectivity to subjects. In actuality, it is power that defines and shapes subjects and subjectivity and therefore, 'constitution of subjectivity' and 'forms of subjects' are important issues in Foucault's works. We saw how in panopticon the observer creates a new subjectivity in the inmate and brings about docility in him and turns him into a servant of the institution. Studying subjectivity we should scrutinize "that tension between choice and illusion, between imposed definitions and individual interrogations of them, and between old formulae and new responsibilities" (Hall 2). People usually define themselves but that definition is an illusion and not a matter of choice because it has been given to them and they only imagine that they are that sort of persons independently. Rabinow quotes Foucault: "I would say that if I am now interested in how the subject constitutes himself in an active fashion, by the practices of self, these practices are nevertheless not something invented by the individual himself. They are models that he finds in his culture and are proposed, suggested, imposed upon him by his culture, his

society, and his cultural group” (*Essential* 291). As Rabinow reports, it is not accidental then that Foucault stipulates that this kind of subjectivity must be refused:

Maybe the target nowadays is not to discover what we are, but to refuse what we are. We have to imagine and to build up what we could be to get rid of [a] political 'double bind,' which is the simultaneous individualization and totalization of modern power structures. The conclusion would be that the political, ethical, social, philosophical problem of our days is not to try to liberate the individual from the state, and from the state's institutions, but to liberate us both from the state and from the type of individualization which is linked to the state. We have to promote new forms of subjectivity through refusal of this kind of individuality which has been imposed on us for several centuries (*Reader* 22).

The Beats of course, all their lives strived to get themselves rid of the State and its individualization. Or as Foucault would say, they promoted new forms of subjectivity through the denial of those individualities and subjectivities that society had imposed upon them (Schneiderman 75). Burroughs interestingly repeats the same: “New concepts can only arise when one achieves a measure of disengagement from enemy conditions” (Schneiderman 82).

In *Cosmopolitan Greetings* Ginsberg recommends that we should “Stand up against governments” (Schumacher 88) and perhaps the subjectivities that they distribute. He also indicates that “I have no notion of future state or government possible for man” (Schumacher 123). It is very interesting that when Sal Paradise is employed as a cop in *On the Road*, one day he symbolically puts “the American flag upside down on a government pole” (41). In *Naked Lunch* Burroughs shows how a person has to accept the government’s definition of himself. Carl Peterson, a journalist, is requested to meet Doctor Benway in the Ministry of Mental Hygiene. The Doctor who has been keeping Carl under surveillance wants him to take a medical examination to determine whether he is sexually deviant. Carl reiterates that he has always been interested in girls and now he has a steady girl whom he plans to marry. The Doctor answers that this is not a proper reason because many homosexuals marry. At last, the examination is taken and the result is negative. The Doctor asks him whether during his military service—because he was deprived of the facilities of the fair sex—he had a pin up girl. Carl’s answer is yes. Doctor Benway assures him that some of these girls are really boys in drag and asks him how many times and under what circumstances had he been indulged in homosexual acts? Carl confesses that when doing his military service some queers propositioned him and sometimes he had sexual relations with them. In this way, Doctor Benway makes Carl realize that he has not always been a well-adjusted person and inculcates a sense of guilt in him. So, according to Foucault, as Rabinow quotes him, Doctor Benway, as the representative of a power structure, has possessed two things simultaneously; the means of “surveillance, of course, but also knowledge of each inmate, of his behavior, his deeper states of mind, his gradual improvement” (*Reader* 216). Accordingly, Skerl truly believes that even homosexuality, as described by Burroughs, is a metaphor of power relationship (50). Johnson reports that in *Desolation Angels* Kerouac “recounts the coercive power of

media recognition which functions as a regulating agent analogous to the police” (Myrsiades 47). Johnson continues that the novel shows how coercive surveillance, this time through the mass media of course, produces a docile individual who internalizes his own surveillance, monitors himself, and modifies his behaviour as society wants; the way Duluo as a dissident writer transforms himself into a conformist individual. He quotes the following excerpt from the novel that depicts “the media and police conspiracy” to transform the protagonist:

The cops stopped me in the Arizona desert that night when I was hiking under a full moon at 2 A. M. to go spread my sleepingbag in the sand outside Tuscon—when they found I had enough money for a hotel they wanted to know why I sleep in the desert ... I was a hardy son of a sun in those days, only 165 pounds and would walk miles ... Nowadays, after all the horror of my literary notoriety, the bathtubs of booze that have passed through my gullet, the years of hiding at home from hundreds of petitioners for my time (pebbles in my window at midnight, “Come on out get drunk Jack ...”) ... I got to look like a Bourgeois, pot belly and all, that expression on my face of mistrust and affluence ... it was now the cops were stopping me ... They surrounded me with two squad cars. They put spot lights on me standing there in the road in jeans and workclothes ... and asked: “Where are you going?” which is precisely what they asked me a year later under Television floodlights in New York, “Where are you going?”—just as you cant explain to the police, you cant explain to society “Looking for peace.” (qtd. in Myrsiades 47-8).

So, the gaze is everywhere and the protagonist has no alternative but to conform. As Johnson truly comments, the protagonist, when he is not famous, is assailed because he has ignored trespass and vagrancy laws and when he has become famous, he is assailed because celebrity and literary notoriety are, in fact, considered as punishment for nonconformity (Myrsiades 48). In every situation the protagonist is doomed to be kept under surveillance.

Control

Speaking of control societies, we should be reminded of Orwell’s Winston Smith in *1984* or especially more compatible with our discussion, Kesey’s McMurphy in *One Flew Over the Cuckoo’s Nest*. The Big Nurse is the agent of control in this novel: “then her hand reaches out to the control panel in the steel door, clacks on the speaker in the day room: “Good evening, boys. Behave yourselves.”” (78) and “She uses all the power of control that’s in her” (99-100). She even controls the TV; the patients should watch whatever she wants or allows:

she gets up and goes to the steel door where the controls are, and she flips a switch and the TV picture swirls back into the gray. Nothing is left on the screen ... “You’re committed, you realize. You are . . .under the *jurisdiction* of me . . .the staff.” She’s holding up a fist, all those red-orange fingernails burning into her palm. “Under jurisdiction and *control*—” (143-44).

The Beats believed that the control system was destroying America and were really anxious about it and strived to avoid complicity with the system and social psychologically

speaking, the terrible situation that they experienced led to a kind of madness that destroyed the best minds of their generation as Ginsberg points out to it in *Howl*. Among them Burroughs is very interested in the issue of control and in most of his novels paints a picture of a struggle between control and freedom. After killing his wife, Burroughs held the belief that he had been possessed and controlled by an 'Ugly Spirit' and the murder was its result and accordingly, decided to allocate his art of writing to a fierce struggle against all types of possession and control. The same thing is referred to in *Queer*: "I live with the constant threat of possession, and a constant need to escape from possession, from Control" (6). In *Queer*, Lee really believes that control is destroying America: "Automatic obedience, synthetic schizophrenia, mass-produced to order. That is the Russian dream, and America is not far behind. The bureaucrats of both countries want the same thing: Control. The superego, the controlling agency, gone cancerous and berserk" (91). So, control imposed itself not only on individuals but also on society. As Miles mentions, Burroughs' interest in control systems basically appeared very early. His first published work, *Personal Magnetism*, published in 1929, was about 'how to control others at a glance' (Call 33). Again in *Queer* Burroughs strives to have control over Allerton: "Think of it: thought control. Take anyone apart and rebuild them to your taste. Anything about somebody bugs you, you say, 'Yage! I want that routine took clear out of his mind.' I could think of a few changes I might make in you, doll" (89). As for Foucault sexuality is another system of control, Carl Peterson excerpt in *Naked Lunch* shows that sexuality plays the same role in Burroughs, too.

In Burroughsian mythology, the representatives of this struggle, as Stephenson explains, are often introduced as the Nova Mob and the Nova Police. The former represents single vision, authority, and limit while the latter aims at the restoration of heterogeneity and the liberation of consciousnesses. Mr. Bradley Mr. Martin who is the head of the Nova Mob has occupied earth for thousands of years. Stephenson adds: his agents "on earth are all the authorities and all the establishments and all the systems-the military, the police, business and advertising, religion, and such individuals as customs inspectors, con artists, politicians, pushers, all those who coerce and con, anyone in a position to impose and enforce a reality on another" (62). The Nova Mob, Stephenson continues, controls through image and language; that is, manipulating word and image, the Nova Mob creates and maintains an illusory reality. Burroughs refers to this reality as the Reality Film (62). In fact, the Nova Mob, as viruses coming from outer space, require human hosts and they can usually gain entry because of addiction or sex; hence, addiction and sex as systems of control in *Naked Lunch*. Doctor Benway is of course, another representative of control in *Naked Lunch*: "a manipulator and coordinator of symbol systems, an expert on all phases of interrogation, brainwashing and control" (17). In *Naked Lunch* Burroughs presents a caricature of the situation in America:

Every citizen of Annexia was required to apply for and carry on his person at all times a whole portfolio of documents. Citizens were subject to be stopped in the street at any time; and the Examiner, who might be in plain clothes, in various

uniforms, often in a bathing suit or pajamas, sometimes stark naked except for a badge pinned to his left nipple, after checking each paper, would stamp it. On subsequent inspection the citizen was required to show the properly entered stamps of the last inspection. The Examiner, when he stopped a large group, would only examine and stamp the cards of a few. The others were then subject to arrest because their cards were not properly stamped. Arrest meant “provisional detention”; that is, the prisoner would be released if and when his Affidavit of Explanation, properly signed and stamped, was approved by the Assistant Arbiter of Explanations. Since this official hardly ever came to his office, and the Affidavit of Explanation had to be presented in person, the explainers spent weeks and months waiting around in unheated offices with no chairs and no toilet facilities (17).

Burroughs continues: “No one was permitted to bolt his door, and the police had pass keys to every room in the city” (17). This of course, had already become a reality in America—akin to what had happened to Kerouac in Arizona—and reveals that why Burroughs abhorred the police in *Naked Lunch*: “south of Texas, nigger-killing sheriffs look us over and check the car papers” (14). In fact, in real life of America, it is the police who is the representative of control. And this is Burroughs’ clear idea of control: “*You see control can never be a means to any practical end It can never be a means to anything but more control*” (81). Wonderfully, he has detected Americans’ personality disorder: “Americans have a special horror of giving up control, of letting things happen in their own way without interference” (107).

Ginsberg, too, did not trust especially the secret police: “... the invisible police-cop-secrecy masters Controlling Central Intelligence—do they know I took Methedrine, heroin, magic mushrooms, & lambchops & guess toward a Prophecy tonight?” (313). Kerouac had also some bad experiences in dealing with the cops. Once in *On the Road* Dean, Sal, Dunkel, and Marylou who were in a car were stopped by a police officer and taken to the police station. After a lot of investigations one of the cops

fined Dean twenty-five dollars. We told them we only had forty to go all the way to the Coast; they said that made no difference to them. When Dean protested, the mean cop threatened to take him back to Pennsylvania and slap a special charge on him.

"What charge?"

"Never mind what charge. Don't worry about *that*, wiseguy." ...

It was just like an invitation to steal to take our trip-money away from us. They knew we were broke and had no relatives on the road or to wire to for money. The American police are involved in psychological warfare against those Americans who don't frighten them with imposing papers and threats. It's a Victorian police force; it peers out of musty windows and wants to inquire about everything, and can make crimes if the crimes don't exist to its satisfaction (81).

Dean complains about the cops: "Oh, they're always interfering" (97). As mentioned above, Burroughs hated the police and Kerouac in *On the Road* refers to it: “His chief hate was Washington bureaucracy; second to that, liberals; then cops” (85). In addition to what was mentioned earlier, Baker quotes Burroughs to show his abhorrence of the police: “you couldn’t stop the police barging into your house and taking your letters away; it was too much” (56) or “the recurrent cop of my dreams . . . who would rush in when I was about to take a shot or go to bed with a boy” (56). It is not accidental

that William Lee revels in his imaginary killing of two police officers, Hauser and O'Brien in *Naked Lunch*.

Neal Cassady, Dean Moriarty in *On the Road*, in a letter to Kerouac paints a picture of his first-hand experience of dealing with the repressive, fascistic authority of the police:

I recall as I passed the State Police barracks two stern troopers left its well-lit interior and crunched their swank boots on the gravel driveway for brief seconds before they piled me into their radio-dispatched car with automatic motions of tough efficiency. This flashing glimpse of their hand gestures and unslack jaws, clamped so tightly against the grim upper lip, and their faces immobile as steel emphasizing the sheen of their merciless eyes glittering with zeal to perform their duty made me shudder (qtd. in Tytell 164).

Of course, this brutality is only one side of the story. Although Foucault believes that “a police apparatus” is one of the means by which disciplinary mechanisms are diffused throughout the social body (Smart 83), he reiterates that the function of this apparatus changes over time. During the eighteenth and nineteenth centuries, Rabinow explains, there was the idea that a police apparatus could manage to regulate, penetrate, stimulate, and eventually render all the mechanisms of society almost automatic; but as soon as the manipulation of society, modelled on panopticism, started, one could not “consider it completely penetrable by police” (*Reader* 242) and above all, as Rabinow quotes Foucault “if one governed too much, one did not govern at all” (*Reader* 242). As a result, the American citizen internalized the police officer and this change according to some people like Burroughs is a calamity; so, it is not accidental that he growls in *Naked Lunch* that “A *functioning* police state needs no police” (23). Therefore, the mechanism of social control was no longer external, but internal and this new kind of power which was in fact, hidden from sight created a new subjectivity in the individual according to which the behaviour that served the existing order was normal, natural, and to the benefit of both society and its members and this was, of course, considered as ‘truth’. As a matter of fact, the new kind of power instead of repressing or crushing subjectivity, produced or promoted it. Workhouses, mad houses, and prisons were instituted to change the subjectivity of those who did not contribute to society and replace it with new ones. As Gutting explains Foucault, facing the power that imposes its truths on individuals and attaches its identity to them, we should in addition to refusing what we are, invent and not discover who we are by nurturing, cultivating, and promoting new forms of subjectivity (*Companion* 155). And this is perhaps what the Beats did in their lifetime.

Burroughs was interested and dabbled in the cinema. In his view, film becomes “a metaphor for total control, a ‘reality studio’ which must be challenged and subverted” (qtd. in Sterritt 80). As we know, there is no real reality; as a matter of fact, false realities in which we believe, according to Burroughs, are made and permeated by power centres just like films which are made in studios to control the world. To subvert and challenge false realities, illusions, or discourses that dominate life Burroughs suggests: “Storm The Reality Studio. And retake the universe” (qtd in Skerl 106). Addiction, as mentioned above, is another system of control used by the Nova Mob to gain entry to human hosts;

but paradoxically, in *Naked Lunch* it becomes a means of escaping control, too, because although “A dope fiend is a man in total need of dope” (4) when it goes “Beyond a certain frequency need knows absolutely no limit or control” (4). In other words, when an addict comes within such a scope, no control system can affect him: “You would lie, cheat, inform on your fiends, steal, do *anything* to satisfy total need. Because you would be in a state of total sickness, total possession, and not in a position to act in any other way. Dope fiends are sick people who cannot act other than they do (4). It is without junk that an addict “would be immobilized” (107) not when it is available. Martinez comments that “human nature ... cedes control to something other than itself ... Heroin thus acts as a defense against the need to cede control to either the communal or the bureaucratic “virus”” (56) and as a result, guarantees individuality. In general, “Heroin addiction provides Burroughs with the metabolic model of control” whose trace could be seen in other models of control that he uses (Ayers 225). Foucault transcends all this and believes that even social work is a system of control (Wormer 37). Saari illuminates that in general, Foucault’s discipline enforces social control through three processes: hierarchical surveillance, normalizing judgment, and the examination (93-4). Hierarchical surveillance is when, as we discussed it in panopticism, those who possess more power have oversight of others. This oversight is of course, continual and inescapable. In normalizing judgment the behaviour of the subject is evaluated and classified. The examination combines the two former processes and eventually decides whether the subject should be sent to a hospital or a penal institution. According to Foucault, these three processes exist in both penal institutions and social work including psychotherapy as we can see in Kesey’s novel.

As Rabinow quotes Foucault, since the nineteenth century, control has been used in the name of “the population’s welfare” (*Reader* 21-22). Control, then, is not repressive and harsh; it has become gentler and psychological because modern society, as Foucault contends, wants “not to punish less, but to punish better; to punish with an attenuated severity perhaps, but in order to punish with more universality and necessity; to insert the power to punish more deeply into the social body” (*Discipline* 82). Doctor Benway in *Naked Lunch* has the same idea:

“I deplore brutality,” he said. “It’s not efficient. On the other hand, prolonged mistreatment, short of physical violence, gives rise, when skillfully applied, to anxiety and a feeling of special guilt. A few rules or rather guiding principles are to be borne in mind. The subject must not realize that the mistreatment is a deliberate attack of an anti-human enemy on his personal identity. He must be made to feel that he deserves any treatment he receives because there is something (never specified) horribly wrong with him. The naked need of control addicts must be decently covered by an arbitrary and intricate bureaucracy so that the subject cannot contact his enemy direct (17).

Premodern punishment was external and led to inner transformation of the subject. But modern punishment is internal and the subject’s soul is pervasively and intrusively controlled which is, in turn, as Foucault argues, conducive to control of the body:

it is not that a real man, the object of knowledge ... has been substituted for the soul, the illusion of the theologians. The man ... we are invited to free is already in himself the effect of a subjection much more profound than himself. A 'soul' inhabits him and brings him to existence, which is itself a factor in the mastery that power exercises over the body ... the soul is the prison of the body (*Discipline* 30).

Foucault even counts confessional and autobiographical writing, including the Beats' literature, as a system of control because just like you go to the Christian Church to confess, you must speak about your past actions to an authorized person if you want them to be atoned for (Mills 86).

The Beats resisted the American system of control. Expounding on their resistance, Bolton argues that because they were alienated, the Beats failed not only to connect with their surrounding but also with themselves adequately. He claims that self-division and detachment, resulted from alienation, could be advantageous because they contributed to the resistance to control structures. The Beats' estrangement from society resulted in an estrangement from their sense of self via increasing feelings of disintegration and fragmentation. This condition, Bolton continues, did not lead to the dissolution of the self or to psychosis but to resisting the systems of control and oppression that seriously menaced to destroy the possibility of autonomous subjects. For Burroughs especially, as Bolton says, the possibility of freedom was brought about by disintegration rather than unity. Society's power structure subjugated those subjects who were definable, and oppressed fixed and stable identities. Consequently, Burroughsian characters never succumb to stable, distinct identities. Conventional autonomy, Bolton contends, needs a continuity of an integrated identity and coherence of perceptions. Burroughs does not provide such a continuity and therefore does not allow his characters to adopt any fixed identity or perspective. For Burroughs, Bolton believes, autonomy of a character is established not by continuity but by multiplicity of identity and this flux of identity is, of course, vital to the characters' freedom (Elkholy 67). Lee in *Naked Lunch* and in his trilogy Mr. Bradley Mr. Martin whose name makes it clear that he does not possess a fixed identity are such characters.

Counting sexuality, addiction, and film as systems of control and power illuminates that Burroughs' ideas have close affinity with Foucault's. Like Foucault, he does not place power in the State only. Both believed that resisting control, we should avoid reproducing and enforcing other forms of control. We should, instead, bring about new consciousnesses and subjectivities as it was the Beats' purpose, too. It is reputed that the Beats even consumed different kinds of drugs to alter their old consciousness and gain new ones and hotly encouraged others to do the same.

For Burroughs it is axiomatic that "New concepts can only arise when one achieves a measure of disengagement from enemy conditions.

On the other hand disengagement is difficult in a concentration camp is it not?" (qtd. in Schneiderman 82). He also enunciates that all systems of control strive to make control one hundred percent but they do not succeed because if they do there will be nothing left to control and this is very akin to Foucault who submits that everywhere

there is power, there is resistance, too, and a society of control creates “its own perforations and undermine its own aspirations to totality” (Schneiderman 84). Burroughs believes that government control leads to a full-blown dictatorship: “Increased government control leads to a totalitarian state. Bureaucracy is the worst possible way of doing anything because it is the most inflexible and therefore the deadest of all political instruments ... The present day union is simply a branch of government bureaucracy ...” (qtd. in Tytell 43-4). In the talking asshole excerpt in *Naked Lunch* the asshole represents a union or bureau that gradually increases its control, occupies the whole body which is in fact, its host and eventually chokes it and takes complete control of it. So, he concludes: “control can never be a means to any practical end.... It can never be a means to anything but more control” (81).

Conclusion

The Beats really resisted the mechanical consciousness and social conformity that the capitalist establishment was going to impose on every individual. They knew that the subjectivity created by the power structure in American society turned people into organization men devoid of individuality and deprived them of their unique consciousness, visions, illusions, and in general inner freedom. Subjectivity is important in Foucauldian theory because on the one hand, it guarantees the continuation of the status quo or the existing organization and on the other, it brings about resistance, too. The Beats, negating the imposed subjectivity and knowing that it was not the only truth, had actually cultivated a different subjectivity that did not render them passive slaves of the dominant power and instead, enabled them to challenge or resist it. Believing that control destroys societies, the Beats teach us lessons: we should liberate ourselves from the state and the kind of false subjectivity or individualization that it imposes upon us; we should cultivate in ourselves new forms of subjectivity via refusal of the one imposed upon us by the state or other powers; we should repeatedly refuse what we are. Only in this way, according to Foucault and the Beats, we can guarantee our humanity, keep our individuality, and assure ourselves that we are human beings not robots.

Bibliography

- Auestad, Lene. *Respect, Plurality, and Prejudice*. London: Karnac, 2015.
- Ayers, David. “The Long Last Goodbye: Control and Resistance in the Work of William Burroughs,” *Journal of American Studies* 27, 223-36, 1993.
- Baker, Phil. *William S. Burroughs*. London: Reaktion Books, 2010.
- Burroughs, William S. *Naked Lunch*. New York: Grow press, 1959.
- _____. *Queer*. New York: Viking, 1985.
- Churchill, Ward, and Jin Vander Wall. *Agents of Repression*. Boston: South End Press, 1990.
- During, Simon. *Foucault and Literature*. London: Routledge, 2005.
- Elkholy, Sharin N. *The Philosophy of the Beats*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2012.

- Foucault, Michel. *Discipline & Punish*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1991.
- Fromm, Erich. *The Sane Society*. London: Routledge, 2002.
- Ginsberg, Allen. *Collected Poems 1947-1997*. HarperCollins e-books, 2006.
- Gordon, Colin. *Power/Knowledge Selected Interviews & Other Writings 1972-1977 by Michel Foucault*. New York: Pantheon Books, 1980.
- Gutting, Gary. *Foucault: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Gutting, Gary. Ed. *The Cambridge Companion to Foucault*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Hall, Donald E. *Subjectivity*. New York: Routledge, 2004.
- Hook, Derek. *Foucault, Psychology and the Analytics of Power*. London: Palgrave, 2007.
- Jones, Colin, and Roy Porter. Eds. *Reassessing Foucault*. London: Routledge, 2001.
- Kerouac, Jack. *On the Road*. New York: The Viking Press, 1959.
- Kesey, Ken. *One Flew over the Cuckoo's Nest*. New York: Signet, 1962.
- Marcuse, Herbert. *One-Dimensional Man*. London: Routledge, 2007.
- _____. *Reason and Revolution*. 2nd ed. London: Routledge, 1955.
- Martinez, Manuel Luis. *Countering the counterculture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2003.
- McHoul, Alec and Wendy Grace. *A Foucault Primer*. London: Routledge, 2002.
- Miles, Barry. *Call Me Burroughs*. New York: Twelve, 1976.
- Mills, Sara. *Michel Foucault*. London: Routledge, 2005.
- Myrsiades, Kostas. Ed. *The Beat Generation Critical Essays*. New York: Peter Lang, 2002.
- O'Farrell, Clare. *Michel Foucault*. London: Sage Publications, 2005.
- Ortner, Sherry B. *Anthropology and Social Theory*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Prado, C. G. *Starting With Foucault*. Oxford: Westview Press, 2000.
- Rabinow, Paul. Ed. *The Essential Works of Michel Foucault 1954–1988, Ethics: Subjectivity and Truth*. vol. 1. trans. Robert Hurley et al. New York: New York Press, 1997.
- Rabinow, Paul. Ed. *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984.
- Raskin, Jonah. *American Scream*. Berkeley: university of California Press, 2004.
- Saari, Carolyn. *The Environment*. New York: Columbia University Press, 2002.
- Schneiderman, Davis, and Philip Walsh. *Retaking the Universe*. London: Pluto Press, 2004.
- Schumacher, Michael. Ed. *The Essential Ginsberg*. New York: Harper Perennial, 2015.
- Skerl, Jennie and Robin Lydenberg. Eds. *William S. Burroughs at the Front*. Carbondale: Southern Illinois University press, 1991.
- Smart, Barry. *Michel Foucault*. London: Ellis Horwood and Tavistock Publications, 2003.
- Stephenson, Gregory. *The Daybreak Boys Essays on the Literature of the Beat Generation*. Carbondale: Southern University Press, 2009.
- Sterritt, David. *Screening the Beats*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2004.
- Tytell, John. *Naked Angels*. New York: McGraw Hill Book Company, 1976.
- Wormer, Katherine Van. *Human Behavior and the Social Environment*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

A BRIEF ANALYSIS OF THE POLITICAL DISCOURSE

Bianca-Oana HAN¹

Abstract

This article aims to focus on the main characteristics of a political speech from the point of view of the manner in which it is built, delivered and perceived by the protagonists to the communicative instance. It is important to underline that the article lacks and denies any intention to analyse any political message or political aspects. It is a mere intent to discover and investigate the manner and reasons behind the choice of words, from a linguistic and stylistic perspective.

Keywords: discourse analysis, political speech, text production

People, as actors on the social stage, have always needed leaders to take them on the road to success and evolution. Being able to lead has always been considered a mere act of courage, wit and inspiration. It involved will to do good and means to do it. It involved ability to communicate efficiently and mastery in dealing with words. As words are the ones endowed with power to carry out evolution, governing and change. This enterprise has been performed under the form of politics, which is a term that “can be traced back to early Antiquity, with seminal works such as Plato’s Republic, Aristotle’s Politics and the work of Confucius.”² According to the same source, the term comes from the Greek term *politika*, meaning “affairs of the cities”, or “of, for, or relating to citizens”. Thus, it became clear that all the protagonists involved in this act of politics aim at the same purpose, i.e., to communicate in an effective, helpful and meaningful manner to one another.

We have already stated in an article on communication and some factors that enhance it, that “there is an impressive number of specialists in human behaviour, psychologists, sociologists, public speakers, teachers of communication-related subject matters who author books that form the specialised literature of the communication techniques field. What all of them seem to have in common is the belief that qualitative inter-human relation and rapport is possible only by complying with a set of common sense rules, imposed by a well-supported awareness regarding the individual as a part of a community.”³ This leads us to believe that the act of communication is to be treated with a great amount of care and respect by all the protagonists to the communicative instance.

So as to illustrate and defend our idea, we are going to consider a political discourse from the point of view of its main characteristics, the manner in which it is built, delivered and perceived by the protagonists to the communicative instance. From the get-go, we must underline the fact that we deny any intention to analyse any political message or political aspects of the matter. Our open intent is to discover and investigate the

¹ Associate Prof, PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureş

² acc. to <https://en.wikipedia.org/wiki/Politics>

³ *Factors Enhancing Communication, or What (Not) to Do When Speaking in Public* in vol. CCI 3, “Petru Maior” University Publishing, Tg. Mureş, Romania, 2014, p. 195, <http://www.upm.ro/ci3/>

manner and reasons behind the choice of words, from a linguistic and stylistic perspective. Thus, we consider that the discourse analysis approach is a clever application and a useful tool in studying the political meanings.

In order to perform our intended analysis, we ought to briefly describe the intent, ingredients and manner of the political discourse. Nevertheless, “political discourse analysis in many respects will be like any other kind of discourse analysis. The specifics of political discourse analysis therefore should be searched for in the relations between discourse structures and political context structures. Thus, whereas metaphors in classroom discourse may have an educational function, metaphors in politics will function in a political context, (...). An account of the structures and strategies of, e.g., phonology, graphics, syntax, meaning, speech acts, style or rhetoric, conversational interactions, among other properties of text and talk is therefore necessarily part of political discourse analysis only if such properties can be politically contextualised.”⁴

One of the aspects upon which all political discourse analysts have agreed upon is that regarding the aim of such a discourse, i.e. that of convincing the listeners by use of (smartly managed) arguments, that of persuading them on an emotional level or even manipulate them, or even a mixture of them all. Above all, the one delivering such a sophisticated discourse ought to have certain socio-political background knowledge. There are rather straightforward conditions and specific discourse structures more or less effective for the political functions they may have. Thus, “parliamentary debates, for instance, are expected to be held in relatively formal style of address and dialogue. That is, at least for the official, public forms of political text and talk seem to have a number of stylistic constraints, which may not be exclusive. Some of the more formulaic expressions, forms of address and textual and dialogical conventions are even specific for bills, laws, regulations, parliamentary debates, or political speeches.”

Yet, from the point of view of our editorial intent, let us only consider the main structural ingredients of such (or any type, for that matter) a discourse. From this point of view, a political speech generally begins with an introduction, which should contain the speakers’ intent to catch the attention of the public, intent formulated under the form of presenting the purpose, topic and importance of the speech, even presenting a story or picture, an object, a photo, statistics, etc. that might be relevant to the topic.

Secondly, in the main part of the speech the speakers should do all their best to maintain the attention audience, forming rather short and clear-cut sentences, presenting legit and valuable ideas and background information able to support their ideas, also offering suggestions or solutions to the problems debated. The use of personal experience as an incentive or example, or the appropriate rhetorical devices such as repetition, alliteration, comparisons, emphasis etc. might also come in handy in order to make the speech more convincing.

Last, but not the least, the ending is to be considered carefully, in order not to baulk the entire communicative instance that has been so cautiously presented to that

⁴ <http://discourses.org/OldArticles/What%20is%20Political%20Discourse%20Analysis.pdf>

point. This would be the point when, again, to enforce the main idea and the speakers' position, they might as well appeal, again, to the intellect and/or emotion of the audience by summing up the main ideas/arguments in one or two sentences, or briefly mentioning what the outlook might be, or asking the audience to support their view, ideas, programme, etc.

Obviously, there is so much more than that when it comes to designing a convincing political speech; other important aspects that deserve our attention might be: special attention to key words and phrases; clusters of words (a series of words that are related to each other in meaning); opposing terms (negative/positive, like/hate); use of slogans, symbols, stereotypes; use abstractions and generalisations vs. the presentation of specific issues or events; metaphors, analogies, comparisons, demonstrative examples and, very importantly, well-taken care of style, semantics, grammar.

Regarding some stylistic devices that appear to be frequently used by the political speakers, we consider the following: (1) *analogy*, which means resemblance in some particulars between things otherwise unlike. (2) *simile*, which is a figure of speech in which two things are compared because they have something in common although they are different in all other respects; its general purpose is to make the description more vivid and more striking. In a simile the comparison is explicitly stated with the help of *as* or *like*. (3) A *metaphor* is a simile condensed: a simile says merely that one thing is like another, whereas the metaphor says that one thing is another. (4) *Alliteration*, which is the repetition of a consonantal sound of two or more neighbouring words. (5) The *repetition* of words or phrases is sometimes made use of for the purpose of emphasis. (6) In *parallelism* two or more parts of one sentence (sometimes of two or more sentences) are given a similar form so as to give the whole a definite pattern. This symmetry tends to produce an agreeable rhythm. It can also help to bring out the point of a paragraph - to emphasize a contrast, for example, by balancing some words or parts of speech against each other. (7) *antithesis*, which denotes the opposing of ideas by means of grammatically parallel arrangements of words, clauses or sentences so as to produce an effective contrast.⁵

All of the above mentioned features are more or less applicable to most speeches, especially those of persuasive nature. Nevertheless, "when we think of politics, we think of it mainly in terms of the struggle for power in order to secure specific ideas and interests and put them into practice. This process of manifesting a political will and transforming it into concrete social action is realised first of all between political parties. In this process, language plays an important role. In fact, any political action is prepared, accompanied, controlled and influenced by language. We could easily add other verbs to this list, such as guided, explained, justified, evaluated, criticised..." argues Christina Schäffner in her editorial *Political Speeches and Discourse Analysis*⁶.

⁵ apud. http://www.commoncorehistorysocialstudies6to8.com/uploads/1/3/5/2/13524571/political_speech_analysis.pdf

⁶ Christina Schäffner (editor), *Analysing Political Speeches*, Multilingual Matters Ltd. Publishing, 1997, p. 9

In the same article, the author makes us aware of the fact that there is a disputed concern regarding the study of language, reputed by, on the one hand, political scientists, and on the other hand linguists; thus, they take into consideration different aspects when they discuss the relationship between language and politics, and they also apply different theories and methods in doing so. "Political scientists are mainly concerned with the consequences of political decisions and actions for (the history of) a society and they may be interested in the political realities which are constructed in and through discourse. Linguists, on the other hand, have always been particularly interested in the linguistic structures used to get politically relevant messages across to the addressees in order to fulfil a specific function. But also a more narrow linguistic analysis of political discourse cannot ignore the broader societal and political framework in which such discourse is embedded."⁷

Above the whole analysis, another important aspect rises: this normativity of official discourse, discourse structures may also satisfy criteria of effectiveness and persuasion. Thus, lexical items not only may be selected because of official criteria of decorum, but also because they effectively emphasize or de-emphasize political attitudes and opinions, garner support, manipulate public opinion, manufacture political consent, or legitimate political power. The same may be true for the selection of topics, for the use of rhetoric figures, the pragmatic management of speech acts, interactional self-presentation, and so on.⁸

Bibliography

Fairclough, N., *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Harlow: Pearson Education Ltd., 1995

Han. B-O., *Factors Enhancing Communication, or What (Not) to Do When Speaking in Public* in vol. CCI 3, "Petru Maior" University Publishing, Tg. Mureș, Romania, 2014

Schäffner, C. (editor), *Analysing Political Speeches*, Multilingual Matters Ltd. Publishing, 1997

van Dijk, T. A., *What is Political Discourse Analysis*, Discourse & Society 5, 1994

Online resources:

<http://discourses.org/OldArticles/What%20is%20Political%20Discourse%20Analysis.pdf>

<http://www.upm.ro/cci3/>

<http://discourses.org/OldArticles/What%20is%20Political%20Discourse%20Analysis.pdf>

<https://en.wikipedia.org/wiki/Politics>

http://www.commoncorehistorysocialstudies6to8.com/uploads/1/3/5/2/13524571/political_speech_analysis.pdf

⁷ idem

⁸ <http://discourses.org/OldArticles/What%20is%20Political%20Discourse%20Analysis.pdf>

USING SPECIFIC TECHNICAL VISUALS IN THE LANGUAGE CLASS

Dana RUS¹

Abstract

The characteristics of technical discourses imply an abundance of visual elements. From charts to diagrams and from graphs to technical drawings, the technical communication is overwhelmingly dependent on visuals. For engineering students, a good mastery of the English technical language inevitably implies a good command of the most common language structures used to describe the above-mentioned elements. For an English language instructor, this requirement implies the need to update courses, seminars and other language learning-related activities with information related to describing specific technical visuals.

Keywords: technical language, describing graphs, visual elements, language functions, trends, technical communication.

Visual elements such as graphs, tables, charts, diagrams, figures etc. are characteristic for the field of engineering. The characteristics of technical discourses imply an abundance of visual elements. From charts to diagrams and from graphs to technical drawings, the technical communication is overwhelmingly dependent on visuals. This mode of presenting technical information is very common in oral presentations, but also in written documents. They constitute one of the most frequently met models of transmitting messages, because the specificity of the technical messages relies on facts, figures and numbers which can be easily presented in visual form. For engineering students, a good mastery of the English technical language inevitably implies a good command of the most common language structures used to describe the above-mentioned elements. For an English language instructor, this requirement implies the need to update courses, seminars and other language learning-related activities with information related to describing specific technical visuals.

The objectives of this paper are related to the importance of this specific language element for both students and teachers in the context of learning/teaching English as a foreign language in a technical academic environment. The paper aims to revise the most common forms of visual elements in an engineering context and explain the practical importance of including them into the language class, suggest a series of language elements required to perform language transfer and design practical activities of introducing them into the teaching process.

The concepts of “visual language” and “visual rhetoric” must be approached when dealing with the importance of visual elements in an engineer’s work. If we consider technical communication as part of the broader domain of general human communication, then one of its key constituents would be visual language, conceived as a system of communication based on visual elements. This is explained by the nature of the technical discourse, which implies the resort to such elements as charts, tables, graphs,

¹ Assistant Prof. PhD, “Petru Maior” University of Tîrgu Mureş

diagrams and other such figures to convey information. On the other hand, communication, either written or spoken, should not exclude the visual element as an extension meant to describe the perception, understanding and production of visual elements (Cherry 1978).

The importance of visual elements in technical writing is acknowledged by Paul Anderson who, in *Technical Communication: a Reader-Centered Approach* states that “in communications written at work, tables, charts, drawings, photographs and other graphics are often as important as written text (Anderson 1999).

In this respect, the mastery of visual rhetoric is essential for the proper understanding and efficient production of this specific language system. In order to be successful in using visual language, one needs to be visually literate, a quality which has long been considered one of engineers’ foremost qualities even in the lack of theoretical considerations on the topic. However, there have been recent attempts to theorize visual literacy, such as the definition given by Purdue OWL, which labels this concept as “one’s ability to read an image”, to “understand what an image is attempting to communicate”, which includes understanding “creative choices made with the image such as coloring, shading, and object placement” (Visual).

A successful engineer should make efficient use of visual language elements and of visual rhetoric in order to communicate technical information in an adequate manner. A series of elements can be represented by using visuals, among which: real things (objects), numbers, instructions, descriptions – all of them being specific elements for technical writing. There is a whole range of visual elements which can make technical communication more direct, therefore more efficient and more easy-to-understand. Among these, some of the most common ones are graphs, tables and diagrams.

1. Graphs are not specific engineering visual aids, but when adapted, they are perfectly suitable to convey technical information. There are several types of graphs that students can choose to present the results of their work in an easily understandable, logical and organized manner. Creating graphs is an important communications skill for all engineers and students, and so is the ability to choose between these different types. Graphs are practical ways of achieving several purposes, among which: allowing visualization of large data sets, showing trends in data, showing cause-and-effect relationships, making comparisons, making predictions etc.

The language class for engineering students can use different types of graphs in order to practise various language structures. The most common types of graphs are: line graphs (figure 1) which compare two variables plotted along an axis, bar graphs (figure 2) which are graphical displays of data using rectangular bars of different heights, proportional to the values that they represent, and pie graphs (figure 3) which are [circular charts](#) divided into [sectors](#), illustrating numerical proportion.

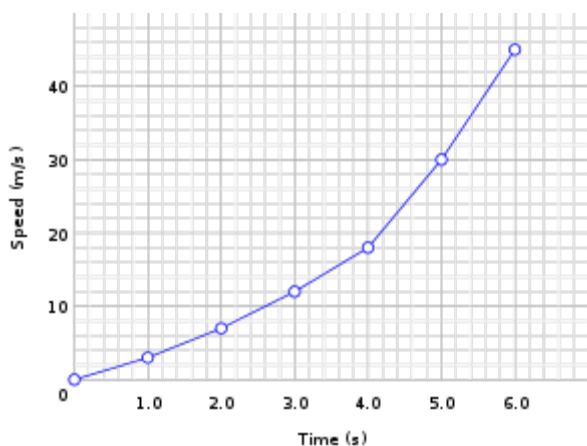


Figure 1: Example of line graph

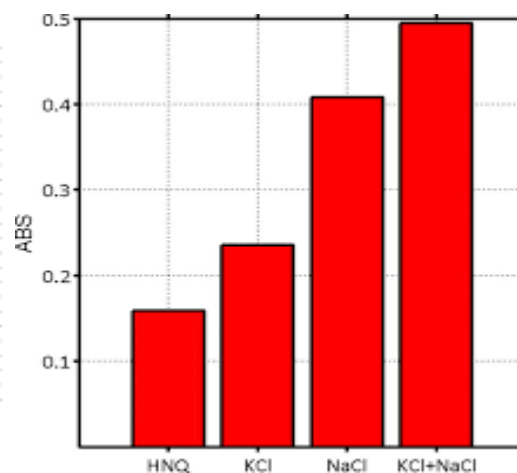


Figure 2: Example of bar graph

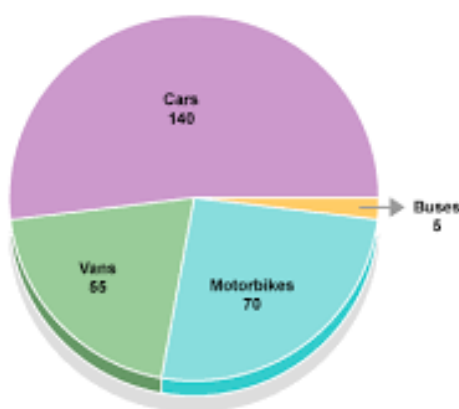


Figure 3: Example of pie graph

The main features of these graphs are meant to facilitate technical communication by showing trends in data clearly, by showing specific values of data, by allowing side-by-side comparisons between data sets, by showing the interdependence between variables, by allowing readers / public to make predictions about the results. The practical uses of line graphs allow the language instructor to design activities practising a series of language items such as: language for describing things, language for comparison, language for predictions, collocations, describing trends etc.

2. Tables are used when the technical message is restricted to mainly numbers and they are efficient means of presenting numerical data. Their main advantage is the rapid access to information and comparison of elements. In the language class, the description of tables mainly involves such linguistic categories as comparison of adjectives, describing specifications (height, depth, length, weight) and physical characteristics.

Language regarding table elements, such as: “rows”, “columns”, “column heading”, “row heading”, “column or row subheading” may be acquired, practiced and produced in a variety of activities. Also, tables may be used in the language class as a means of practising language functions as comparing and contrasting trends/phenomena/objects.

3. Diagrams are a type of technical drawing used to define in a clear manner different engineering items. They are meant to communicate characteristics and special features of different engineering mechanisms, devices, systems and processes by using a universal system of symbols that indicate different engineering parts.

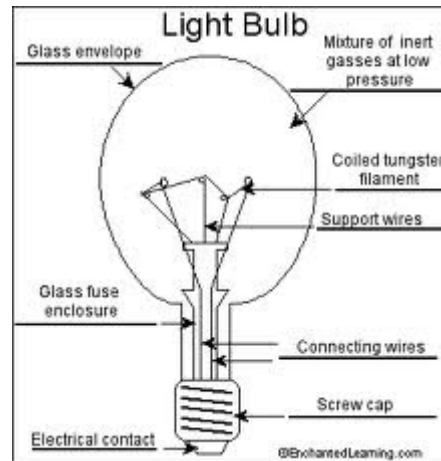


Figure 4: Example of diagram. Source: <http://www.nomenclature.com/electric-electricity>

Diagrams are highly productive aids in teaching English for Engineering students, for a variety of purposes. They are extremely versatile in terms of the variety of language elements which can be practiced while using them, from specific technical vocabulary to grammatical categories and a diversity of language functions. They can be used to describe processes and phenomena, to describe change, to explain instructions and work operations, to refer to product specifications and compare measures. The choice of diagrams should reflect students' professional interest and should activate vocabulary and knowledge in students' native language so as to create motivation and facilitate learning.

Language activities which can be implemented in the English for engineering class should start from basic tasks such as labeling the parts of a graph/table/diagram to more complex requirements such as interpreting figures and comparing trends in written form. An example of a basic task would be the following: students are given handouts containing a visual element (graph, table, diagram or of another type) whose parts are not labeled. They have to select from a series of parts and correctly label each element on their handout. Some typical examples of parts may include the following terms: "caption", "horizontal axis", "vertical axis", "rows", "columns", "column heading", "row heading", "column or row subheading" etc.

Once the specific terminology has been acquired, another possible activity may aim to check students' understanding of the visual information. Students are presented with different types of visuals followed by a series of both true and false statements related to them. The statements may refer to describing trends or proportions in a graph or to percentages and sizes from a table as well as to process sequences illustrated in a diagram. Students will have to prove correct understanding of the visual by deciding whether the statements are true or false.

An example of intermediate-level activity is a sample of guided writing. Students are required to fill in a text describing the information contained in a graph/table/diagram either by selecting from a choice of items (multiple choice) or by choosing a word which best fits the space (cloze exercise).

For more advanced levels, language instructors may design free writing activities with an input material under the form of visual elements. In recognition of the practical importance of this type of language learning activities, they are currently included as requirements for passing popular language certification examinations such as IELTS. These tests include an information transfer task in relation to the factual content of various visual elements (most commonly tables, graphs or diagrams). Students may be asked to describe information given in different visual inputs, describe a process shown in a diagram or compare statistical figures or trends. The language instructor can use an increasingly wider selection of resources providing different types of exercises which prepare students to pass language tests and expand their knowledge in terms of describing visual elements.

The language which is generally the focus of such activities refers to the words and phrases used when describing the information contained in these visuals. The typical information included on visuals usually refers to a series of categories such as: age (how old), weight (how heavy), height (how tall), date (which day, month, year, etc.), time (how much time is required), length (how long), width (how wide), degrees (how hot or cold), percentage, number, duration (length of time required).

There are various specific purposes for using visuals, each of them having specific vocabulary with which the students should become familiar.

Here is a selection of the most common ones, together with some vocabulary which may form the objective of activities in the language class:

- Describing positive trends: to climb – a climb, to ascend – an ascent, to rise – a rise, to improve – an improvement, to recover – a recovery, to increase – an increase, an upward trend, to peak – a peak, to go up.
- Describing negative trends: to fall – a fall, to decline – a decline, to worsen – a slip, to decrease – a decrease, to drop – a drop, a downward trend, to go down.
- Predicting future change: to project – projection, to forecast – forecast, to predict – prediction.
- Describing constancy: to level out, to remain stable, to remain steady, to stay constant, to maintain the same level.
- Describing the size and speed of the trend: dramatic – dramatically, sharp – sharply, huge – hugely, enormous – enormously, steep – steeply, substantial – substantially, considerable – considerably, significant – significantly, marked – markedly, moderate – moderately, slight – slightly, minimal – minimally, rapid – rapidly, sudden – suddenly, steady – steadily, gradual – gradually, slow – slowly.

Teaching English with a Purpose – apart from the general purpose of knowing the language – implies the acknowledgment by the teacher of the particularities of certain types of discourses. When the context is technical English, perhaps more than in the case of other specialized discourses, one can never neglect the importance of visual elements. Using them as a basic material of the teaching process, introducing language structures via specific engineering visuals is likely to increase student motivation, fostering student participation and involvement and increasing the chances of a successful language acquisition process.

Bibliography

1. Anderson, Paul. Technical Communication: a Reader-Centered Approach, 4th ed. Forth Worth: Harcourt Brace, 1999, p7.
2. Cherry, Colin. On Human Communication. MIT: Cambridge, 1978, ISBN: 9780262030656
3. Visual Rhetoric Overview. Purdue Online Writing Lab.
<https://owl.english.purdue.edu/owl/resource/691/01/> Retrieved 2017-02-13.
4. http://www.ieltshelpnow.com/academic_writing_test_1.html. Retrieved 2017-02-13
5. <http://www.eslflow.com/describinggraphstables.html>. Retrieved 2017-02-13
6. <http://esl.about.com/od/businessmeetings/a/Language-Of-Graphs-And-Charts.htm>. Retrieved 2017-02-13

CARNIVALESQUE DAZZLE IN *WISE CHILDREN*

Eliza Claudia FILIMON¹

Abstract

This study focuses on the spirit of the carnivalesque, which permeates Angela Carter's last novel. Although carnival is problematic to women with its male-dominated tendency and inherent limits, it is employed as a major form for subversion in *Wise Children*, a novel structured in five chapters, in a self-conscious nod to its dramatic source.

Keywords: carnival, high/low culture, mask, performance, subversion

Theatre and performance represent a means of cultural encounter, in which the shift from comedy to tragedy occurs in different styles and registers, in view of helping us to acknowledge that the past is filtered through clashing discourses, whose values we should question before we adopt. Angela Carter stressed the significance of Shakespeare's theatre in many interviews, aiming to reclaim him from what she regarded as the confines of high culture, as well as stressing the various ways in which alternative ages and cultures have adapted his work:

“The extraordinary thing about English literature is that actually our greatest writer is the intellectual equivalent of bubblegum, but can make a 12 year-old cry, can foment revolutions in Africa, can be translated into Japanese and leave not a dry eye in the house.” (Sage, 1994:187)

She pays homage to him in her last novel, *Wise Children*, where he becomes the symbol of capital with his presence on “not just any old bank note but on a high denomination one” (Carter, 1992:191), and, above all, the subject of interpretation in music-hall, vaudeville, television, advertising and Hollywood productions.

The themes of style and theatricality flood Carter's fictions. In *Rabelais and His World*, Bakhtin states that carnival is an event that liberates participants from social restraints, and stresses the materiality of the body by celebrating a grotesque image. Carnavalesque writing is that which “has taken the carnival spirit into itself and thus reproduces, within its own structures and by its own practice, the characteristic inversions, parodies, and discrownings of carnival proper” (Dentith, 1995:65). The issue women have against the model outlined by Bakhtin, is that carnival is well-suited to masculinity but ill-fitting to femininity. Owing to the masquerading nature of femininity, in Carter's view “to be a woman is to be in drag” (Sage, 1994:304), so women are already impersonating in the ‘real’ world. The idea of transgressive carnival which seems to presuppose “a monistic world” (Webb, 1994:304) as its base, is incompatible with the decentred experience of the female gender performance.

¹ Assistant Prof. PhD., University of the West, Timișoara

In a Cockney narrative voice, Dora Chance joins the carnival of pleasure. In view of Dora's cautioning against the limits of carnival, Linden Peach reads Dora's narrative voice mainly from the "down stage position" of the "Renaissance stage bastard" (Peach, 1998:152), emphasizing the theatrical element as the primary writing position in Carter's late fictions:

"If there is a single position from which Carter writes in *Wise Children*, it is not the carnivalesque *per se* but the theatre. ...she appears to write from the theatre conceived as a location of illegitimate power, pursuing the creative possibilities in the way in which in the Renaissance 'illegitimacy' and 'theatre' were often linked. From this vantage point of view, she is able to explore different sites of illegitimate power associated with the theatre, such as the carnivalesque, the mask, the brothel, and the social margins. Indeed, the source of the carnivalesque element in *Nights at the Circus* and *Wise Children* was undoubtedly Shakespeare rather than Bakhtin..." (Peach, 1998:145)

The source of Carter's carnivalesque is seen as Shakespearean, for the combination of both "the solemn canonical words and the vernacular counterparts" in his plays is also pursued in *Wise Children*: "the interest in the coexistence of two strands – the solemn and the carnivalesque – mirrors the coexistence of the illegitimate with the legitimate" (Peach, 1998:148).

The bastard daughters' story of *Wise Children* is an allegory of how women appropriate the male-centered cultural legacy and find a language to speak their experiences. The result is given a deliberately parodic kitsch effect by Carter with the hybridization of high cultural forms with the popular ones. She also examines the relationship the carnival daughters have with their paternal culture. The figure of Shakespeare as the supreme metaphor for English culture is used to illustrate the tragicomic game of attraction and oppression played by daughters and sons.

Female desire inspires the daughters to participate in the father's carnival and also releases the daughter from the tragic grip of a history troubled by problematic fatherhood. In order to assign meaning to herself, outside the male structure, the woman has to look for a new basis for personal identification. Being other in a group that is already marginal becomes a means of self-identification. In *Wise Children* the pairs of identical twins are a key method the female characters exploit to insure the blurring of the self. Once the differences are covered, they have the power to direct the course of events.

The mistaken identities, the inversions and the twists that follow as the twins and their metaphorical equivalents, become better defined in the story, give way to chaos and laughter and spice up the carnivalesque elements of the novel.

"We're stuck in the period at which we peaked.... All women do. We'd feel mutilated if you made us wipe off our Joan Crawford mouths.... We always make an effort. We paint an inch thick. We put on our faces before we come down to breakfast...." (Carter, 1992:5-6):

Carter deeply alters the definition of woman by distancing her central female characters from the standard roles and stereotypes, especially marriage and motherhood.

On a closer examination, the carnivalesque space Dora presents in her narrative is more a feminist parody than an inheritance of the patriarchal carnival of Shakespeare. In Shakespeare's theatre, the comic low is placed alongside the legitimate but it ends up in being reabsorbed into the patriarchal order. Dora's 'vulgar' narrative voice moves the story on mimicking the tones of high culture. Prospero initiates a wind to disrupt the illegitimate order and re-establish the legitimate one, whereas in Dora's narrative the tempest invoked by Peregrine brings no real change without her intervention.

Dora has absolutely no reverence for the more exalted characters in the novel. The Lady Atlanta Hazard, first wife to Dora's father, Melchior, becomes "Wheelchair" after her daughters try to kill her. And even when she is at her height of beauty and glory, Dora describes her as "a fair-haired lady with a sheep's profile," (Carter, 1992:56) and "a sheep in a tiara" (Carter, 1992:70).

Saskia and Imogen are also described as resembling "sheep with bright red fleece" (Carter, 1992:74). Dora bluntly refuses to pay homage to her social "superiors", and is more inclined towards taking off their masks: " 'The lovely Hazard girls', they used to call them. Huh. Lovely is as lovely does; if they looked like what they behave like, they'd frighten little children," (Carter, 1992:7).

She is always ready to laugh at the absurd, no matter how elaborate its disguise. In her eyes and consequently in the story, social class divisions make no sense. She brings out everybody's flaws, including hers, backed up by shame and few regrets.

Dora's subversion can be analyzed in two stages, first in her youth and later in her old age. When she was young, she seemed engrossed in performing the sexy dancer role; when she grew old, she learned to see things as Grandma Chance did, coming to the conclusion that "nothing is a matter of life and death except life and death" (Carter, 1992:215). Her illegitimate, old-hag position gives her a vantage point to see through the theatricality of the tragic pose of the failed father figures.

Sharing the same popular cultural space as Shakespeare's, the Chance sisters inherit its comic subversion with a sense of alienation. But in this ambiguous state of both inheriting and disinheritance, the overlapping paternal and maternal strands in the family tradition complicate the situation. The family history, reconstructed by Dora, can be traced back to their Victorian grandparents on the paternal side, Ranulph and Estella Hazard, the two most distinguished Shakespearean players of their generation. Their acting career, beginning from the mid-nineteenth century, spans the period of the rise and fall of the British empire. The grandparents represent two distinct performing traditions which sum up Carter's observation of sexual subjects as masqueraders. One totally identified with the sexual role he/she plays, the other, seeing through the 'make-believe' of the act, played it with laughter.

In the family's theatrical tradition, the maternal Estella stands for the subversive laughter whereas the paternal Ranulph, wearing the mask of the tragic hero, is unable to take it off. "Shakespeare was a kind of god for him" and he thinks, as Dora notes, 'the whole of human life was there' (Carter, 1992:14). His belief in Shakespeare is so intense

that the dramatic personas he had played on stage became more real than real life to him while he became a live puppet of them. The tragic scenarios run so deep in his character that they eventually substitute for his life-story.

In contrast, his wife Estella could not help but “giggle” (Carter, 1992:14) during the tragic scenes, a comic indication of her seeing through its theatrical sense. Ranulph plays heroic, patriarchal roles, while Estella is a gender performer. She can play Hamlet as well as Cordelia. They make up contradictory lines of life as performance in the family’s theatrical tradition.

Dora is not the sole female carnival player in the novel. Nora, Daisy Duck (the Hollywood sex star) and Estella feature significantly in the show. If we take their play collectively, we can find a linking point in their separate acts, as they all play out a daughter’s transgression against patriarchal rule. The female subversion of the male carnival takes the form of tragedy turned into farce and bawdy. Estella gives her Lear a paper crown to mark his display of royal dignity. Dora, Nora and Daisy Duck share a common symbol for their transgressions – Melchior’s Shakespearean casket. It is a container made in the shape of the playwright’s bald head, filled with the sacred earth from Stratford-upon Avon, completely fouled by Daisy’s cat, which uses it as a piss-pot. As the Shakespearean pot becomes an empty container, Dora and Nora fill it with Hollywood dirt at Melchior’s opening ceremony of his film adaptation of *A Midsummer Night’s Dream*. The episode is farcical, pointing out the vulgarization of high art by mass culture, while implying a female satire on the worship of the father figure, Shakespeare.

Dora’s reconstruction of the family history in terms of the paternal/maternal, tragic/comic theatricality is a cultural allegory. If in the theatrical family the patriarchal tradition has always been the dominant one, there is a subversive force of boundary-crossing in the figure of Estella, the irrepressible wife murdered by Ranulph. The two directions pass on to their twin sons Melchior and Peregrine, with Melchior continuing his father’s tradition, Peregrine the mother’s celebration of life as carnival. Following his father’s faith in the transcendent greatness of Shakespeare worshipped beyond categories of gender, class and race, Melchior dedicates his life to impersonating Shakespeare’s heroes. His identity, like that of his father, is occupied by the theatre’s royal figures. In contrast to Melchior’s “all for art” Peregrine is “out for fun”, “a holy terror and couldn’t keep a straight face, just like his mother” (Carter, 1992: 22).

Another difference also sets the two brothers apart. Different from Melchior’s princely charm, Peregrine is endowed with a charm of “pulp romance” (Carter, 1992: 30) which links him to pop culture. He also continues his mother’s talent for sexual transgression and celebration of light comedy in defiance of the tragic hero’s death. He is a magician who can summon doves out of handkerchiefs (Carter, 1992:31), make a full set of china and cutlery disappear after an afternoon picnic (Carter, 1992:62), snatch a couple of cream buns from Grandma Chance’s cleavage (Carter, 1992:73) or, best of all, extract a scarlet macaw from Melchior’s tights.

Perry is like a travelling carnival, turning sudden disappearances into an art. When he finally reappears, he brings fun and revelry with him. It is he who first introduces Dora and Nora, at an early age, to the magic of the phonograph, and the joy of song and dance (Carter, 1992:33). Yet, beyond his conjuring talents and his ability to raise the spirits of those around him into a celebratory state, events themselves often take up an aura of magic when Perry comes to visit. On one occasion, Perry suggests that they dance: “As I remember it, a band struck up out of nowhere.... Or perhaps it was Perry on his harmonica, all the time, who provided the music, so that we could dance for him”(Carter,1992:68). Later, even stranger things ensue:

“Peregrine spread his arms as wide as wings and gathered up the orphan girls, pressed us so close we crushed against his waistcoat, bruising our cheeks on his braces' buttons. Or perhaps he slipped one of us in each pocket of his jacket. Or he crushed us far inside his shirt, against his soft, warm belly, to be sustained by the thumping comfort of his heart. And then, hup! he did a back-flip out of the window with us, saving us” (Carter,1992:72).

He is monumental – “the size of a warehouse, bigger, the size of a tower block” (Carter, 1992:206) and as far as he's concerned “life's a carnival”(Carter,1992:222). As Dora says, he is “always the lucky one, our Peregrine, even in his memories, which [a]re full of laughter and dancing; he always remember[s] the good times” (Carter,1992:18).

Peregrine is apparently presented as the embodiment of male-dominated carnival, but he is also a key figure in showing Dora the fantastic exchange between illusion and reality. He is not the only carnival player, and, more importantly, he is unable to transgress his own sexual role. Dora is the one playing the tigress to seduce him on his centenary birthday as she is the other key carnival player. If carnival is a site of the cultural low subverting the high, the illegitimate other overthrowing the legitimate center, then Dora's position is closer to the carnivalesque than Peregrine's. He may be the male force mocking patriarchal authority, making his father Melchior jump for the paper crown, but it is Dora who subverts the male carnival as she joins the game.

Carter's critique of the imperialist use of Shakespeare appears in Dora's satirical narration of the Hazard family's ambition to tour and enlighten the world with the Bard's words. The satire is directed at the national cult, not at the dramatist, and Carter's message is that the spreading of the Bard's words has become a family mission paralleling the British imperialistic enterprise. From the novel's feminist point of view, the Hazard's dream of spreading the ‘seeds’ to the world indicates a patriarchal desire to Anglicize the globe or educate it with great Shakespearean heroes.

Dora and Nora's rise to fame includes their participation in *What? You Will?*, a musical revue with crazy numbers, such as the Hamlet sketch, where the twins, dressed as bellhops, question whether a package should be delivered “2b or not 2b”. The dazzling collection of sketches mentioned addsto the allure of the production whose title is punctuated differently for virtually each usage in the novel.

Secondly, the twins play Peaseblossom and Mustardseedin *The Dream*, a full-fledged, classical-Hollywood production of *A Midsummer Night's Dream*, rife with a water

ballet, “kaleidoscope effects”, a cascade, all the requisite aspects to turn the work from classical to kitsch. The film is an extravagant example of a shameless commodification of Shakespeare, as Dora’s regretful voice suggests:

“What I missed most was illusion. That wood near Athens was too, too solid for me [...] there wasn’t the merest whiff about the kind of magic that comes when the theatre darkens, the bottom of the curtain glows.” (Carter, 1992:125)

All the Shakespearean-style villainy, comic relief and intricate plot elements are revised and re-enacted and they shape a new story, whose love triangles off set literally blow up the production.

The ultimate carnival transgression Dora commits is her and Nora’s dressing themselves up as their seventeen-year-old selves when they are seventy-five. They appear at their father’s centenary party as female impersonators inviting and defying the public gaze: “we painted the faces that we always used to have on to the faces we have now. From a distance of thirty feet with the light behind us, we looked, at first glance, just like the girl who danced with the Prince of Wales” (Carter, 1992:192).

Nora’s remark shows how femininity and masculinity are both theatrical performance, as well as the anxiety that lies behind the play: “It’s Every woman’s tragedy that, after a certain age, she looks like a female impersonator,” and it is “Every man’s tragedy” that “*he* doesn’t” (ibid.). The theatre becomes thus the Lacanian ‘scopic field’, in which the subject performs for the public gaze. Dora has sex in the father’s bedroom, Grandama goes naked in the boarding house, Melchior invokes his father’s role.

No matter how problematic the theatrical tradition is, what the Chance sisters have inherited from their paternal line falls within the popular cultural realm to which Gorgeous George belongs. The site they inhabit is, however, a female one. The power is shown through their legs, linking them to their grandmother, Estella: “We’ve got the legs from her”, Dora asserted” (Carter, 1992:12) and to her carnival power.

The maternal, the low-cultural and the illegitimate are three equal terms in the high cultural realm. In the modernist imagination, female performative art, be it dancing, singing, sewing or cooking, was considered unoriginal. On the other hand, the figure of woman is elevated to the status of the muse, inspiring male artists. This paradoxical approach is exemplified in Dora’s relationship with the depressed playwright Irish, a writer whose talent is crippled by his involvement with the Hollywood industry. Coming to him as a muse who made the world look “like a benediction” (Carter, 1992:120) to him, Dora represents a split image of femininity. She both inspires his writing, the *Hollywood Elegies*, and emerges as a “vulgar”, “painted harlot” from his stories. To him, Dora illustrates vulgar mass culture, the Hollywood he “loved to hate”. Although Dora’s “vulgarity” needs Irish’s “philanthropic” (Carter, 1992:13) education in order to find a language and tell her story, she does not allow his vision to substitute for hers. “That California sunshine”, portrayed as “insincere” by Irish, is regarded by Dora as “the most democratic thing” (Carter, 1992:121) shining on everyone.

Dora and Nora, the two perfect dolls on stage, seem absorbed by the forces of mass culture, hitting rock bottom as *Nudes* in vaudeville. They are however able to counter the power of mass culture to objectify their body, and the disdain high art has for their art, with the help of Grandma Chance's lesson in survival "Hope for the best, expect the worst" (Carter, 1992:168). Whether treated as the inferior other or as the inspirational muse, Dora and Nora choose the vulgar comedy of love, measured in number of lovers, to resist the tragedy of love and death. Music-hall dancing becomes a manifestation of sexual and cultural assertion.

While this type of manhood loses its appeal, the carnivalesque type Peregrine embodies maintains its transgressive power. The carnival side of Shakespeare is, in my opinion, what fascinates Carter, a fascination voiced through Dora as narrator.

Dora allows her vision of events to slip even further from the bonds of realism and shift into a magical realist perspective. Anything can, and does happen. And so it is that during the party following the filming of the movie *The Dream*, the set of the Athenian wood can be transformed:

"The tin roof over our head seemed to have cracked open and disappeared, somehow, because there was a real, black sky above us... And I no longer remember that set as a set, but as a real wood, dangerous, uncomfortable, with real, steel spines on the conkers and thorns on the bushes, but looking as if it were unreal and painted, and the bewildering moonlight spilled like milk in this wood, as if Hollywood were the name of the enchanted forest where you lose yourself and find yourself, again; the wood that changes you; the wood where you go mad; the wood where the shadows live longer than you do." (Carter, 1992:157-8)

Here, we catch a glimpse of the ambivalence of the carnivalesque since the magical aspects of the revelry are also reminders of mortality. The celebration of life may be ongoing, but the individuals are transient. The carnivalesque celebrates the cycle of birth, life, death and transformation, drawing our attention to mortality at the same time.

The revelry of the carnivalesque displays its darker side as well. This darker side is as intriguing an aspect as the brighter one, and it fuels the excitement of the protagonists (Danow, 1995). The climax of all the wild, surreal celebrations can be found at the end of the novel, during Melchior's 100th birthday celebration, a party jazzed up with monumental laughter. There are shadows of death and betrayal, but also relief, once the reports of both Perry and Tiffany's deaths are invalidated.

The heterogeneous collection of characters in *Wise Children* marks the novel as carnivalesque, a site of grotesque realism that, in Bakhtin's words, "discloses the potentiality of an entirely different world" (1984:48). Dora adopts a comic vision on life, although the tragedy of the two sisters pondering on a childless old age is evident. But she fights off the tragic sense with a comic mask "I refuse point-blank to play in tragedy" (Carter, 1992:154). Three-month old twins, "brown as [...] quail[s], round as [...] egg[s]" (Carter, 1992:226), are presented to Dora and Nora, courtesy of Perry, so that the novel

ends with the marvellous, utterly carnivalesque image of the laughing hags, serenading their new babies as they head toward their home on Bard Road.

References

- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and His World*. Helene Iswolsky (trans.). Bloomington.
- Carter, Angela. 1992. *Wise Children* (1991). London: Vintage.
- Dentith, Simon. 1995. *Parody*. London: Routledge.
- Peach, Linden. 1998. *Angela Carter*. Basingstoke: Macmillan.
- Sage, Lorna. 1994. *Angela Carter*. Plymouth: Northcote House.
- Webb, Kate. 1994. 'Seriously funny: *Wise Children*' in *Flesh and the Mirror: Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Sage Lorna. London: Virago. 279-308.

ÎNTRE BINE ȘI RĂU: MOTIVUL ORBIRII ÎN BASMUL FANTASTIC ROMÂNESC

Between Good and Evil: the reason for blindness in Romanian fairytale

Costel CIOANCA¹

Abstract

Refined psychological mechanism, blindness (from certain situations mythological to the daily life of some literary work) refers immediate and direct to the *body transcended*. The changes which the body deprived of sight is obliged to pass and the ways of trying to stay alive and connected, could not fail to weigh the psycho-cultural and traditional culture. Throughout this study, I tried to capture this psycho-cultural scenarios given by someone blindness. With the primary attitudes of someone evil (a very close relative) who does not hesitate to blind someone for one reason or another. With the emotional internalization also generated by a new state body. With projections and symbolic cultural behaviors associated with such mitem. I tried, more than phenomenological hermeneutic, to capture also the condition non-moral (in)decency of humanity who does not hesitate to make them one's moral injustice. From the enclosed space of pathology (pure), I tried to distinguish and emphasize the size of the symbolic value that a community such as traditional Romanian, both generating and consuming fairytale, attaches a divine intervention on someone unjustly blinded.

Surely a possible cure to the *fantastic epic*, impossible in the *real*...

Keywords: *Romanian fantastic tale; blindness; objective reality; symbolic dimension; imaginary.*

Cecitatea sau absența vederii², fără a avea câtuși de puțin o dimensiune eleatică³, a fost privită de-a lungul timpului nu doar ca o infirmitate fizică, condiționantă și supusă unor restricții sau prejudecăți sociale⁴, ci și ca un (oportun) mijloc de reconstruire și reconstituire a Sinelui persoanei afectate de orbire. Dovadă pot sta, pentru această aserțiune, o serie de produse culturale care au postulat sau marșat pe dimensiunea inițiativ-mitică a orbirii, despre care voi vorbi imediat. Până atunci însă, mi se pare

¹ PhD, Scientific and Cultural coordinator of the Ancient Western Art Museum of the Romanian Academy, Bucharest.

² „Absență a vederii datorită unor leziuni ale mediilor transparente oculare, ale retinei, ale căilor nervoase sau ale centrilor vederii; ablepsie, orbire. ◇ *Cecitate psihică* = pierdere a capacității de recunoaștere a obiectelor cu ajutorul văzului. *Cecitate verbală* = pierdere a capacității de a citi sau de a înțelege sensul limbajului scris; alexie. *Cecitate nocturnă* = hemeralopie. – Din fr. *cécité*, lat. *caecitas*, -atis.” (DEX 2009).

³ Este vorba de școala filosofică presocratică din Elea (sudul Italiei, aproape de Neapole), înființată (de Parmenide ori de Xenofan din Colofon) la începutul secolului V î.e.n, prin care se susținea unitatea, imobilitatea și imuabilitatea Existenței (*to einai*), considerând iluzorie multiplicitatea, mișcarea și devenirea. Dintre reprezentanții de seamă ai școlii eleate, amintesc pe Zenon din Elea, Melissos din Samos (Pentru detalii, vezi Vlăduțescu 1998).

⁴ Pentru documentarea (dimensiunii patologice a) acestui studiu, am consultat o serie de referințe medicale și psihologice de specialitate care, într-un discurs epistemic tip politically correct nici măcar nu mai folosesc termenii consacrați (*blindness, cecity*), ci unul post-modernist, menit să re-integreze social-structural, funcțional și/sau valoric persoana afectată, respectiv *visual impairment* (Vezi spre exemplu, https://en.wikipedia.org/wiki/Visual_impairment, accesat la 27.11.2016)... La polul opus, trebuie amintit un fapt istoric care a generat, în timp și într-o colectivitate dată, un proverb despre nefasta *închidere corporală* într-un loc consacrat (deopotrivă medical și spiritual) a celor suferind de orbire: „*Câți orbi și șchiopi, la Sfântul Pantelimon*” (vezi Vintilă-Ghițulescu 2015, p. 389).

obligatoriu de subliniat cadrul și discursul epistemic în care am încercat, de-a lungul prezentelor rânduri, să prezint și să analizez situațiile de orbire decelate la nivelul epicului fantast de basm românesc. Am pornit, în mod firesc, de la situațiile mitologice cu persoane sau zeități suferind de orbire, valoarea de mitem a acestor situații fiind evidentă.⁵ Ca atare, ținând cont de *motivul* care a dus la orbirea acestor personaje mitice și de *modificările interioare* survenite ca urmare a pierderii vederii, am încercat să structurez analiza mea fenomenologică pe motivul orbirii din basmul fantastic românesc având în vedere câțiva factori instrumental-operaționali. Anume: este orbirea cuiva un *instrument epic/act formal* prin care se încearcă instituirea unui *model moral*? Care este *semnificația* și *valoarea* unui asemenea moment al orbirii cuiva?

Premise socio-culturale asupra *drumului închis* al ochilor...

Separarea cuiva de lume și ceilalți prin pierderea vederii, cu posturile corporale și modificările interioare adiacente, au fost subiecte abordate des de creatori.⁶ *Moiridios* sau destinul nefericit dat de noua stare fizică prin pierderea vederii are la bază, conform unora, fapte și/sau atitudini eminamente umane: „*Orbirea este o pedeapsă aplicată oamenilor de către zei, pentru greșelile lor și pentru curiozitatea excesivă (Teresias e orbit de Athena pentru că o vede scăldându-se), dar și un supliciu aplicat învinșilor de către învingători*”⁷ Dar, unele situații istoric-documentate sunt de-o ambiguitate exasperantă (cum este motivul pentru care sciții își orbeau scâlvii⁸), după cum, la nivel mitologic, avem și zeități care sunt oarbe sau orbite de divinități superioare⁹, unele jucând rol major în anumite misterii¹⁰, ceea ce subliniază, o dată în plus, greutatea simbolică a acestei stări patologice. Tot în zona mitologică avem alte câteva cazuri cunoscute de orbi/orbire: *Tiresias*, celebrul proroc „orb și ghicitor”, asupra căruia voi reveni imediat dată fiind bogăția de produse culturale inspirate de situația sa; *Oedip*, cel care se automutilează prin scoarterea ochilor după consumarea dramei sale (uciderea din greșală a propriului tată, Laios, rege în Theba, precum și căsătoria incestuoasă cu propria sa mamă, Iocasta); *Phineus*, profetul orb al mitologiei grecești care, instigat de cea de-a doua soție, i-a orbit pe fiii lui din prima căsătorie, cu

⁵ Recent, un studiu de mitanaliză semnat Georgia Petridou a fost dedicat tocmai privirii/orbirii inițiatice pe care o practicau unele zeități ale mitologiei clasice (Petridou 2016).

⁶ Emblematic pentru chirurgicala finețe emoțional-afectivă cu care este descris un astfel de proces al pierderii (treptat-progresive a) vederii, este eseul *Orbirea* al lui Jorge Luis Borges... (A se vedea <http://revistaramuri.ro/index.php?id=476&editie=24>, accesat la 02.12.2016).

⁷ Evseev 1994, p. 34.

⁸ Vezi la Herodot 1961, I, 4, II.

⁹ În mitologia finlandeză avem o zeiță, *Loviatar*, sora oarbă a lui Tuoni, zeul morții, zeiță menționată în nu mai puțin de 45 de rune ale *Kalevali*! (Bonser 1928). În mitologia grecească avem situația lui *Ploutos*, zeul bogăției și al belșugului: născut din cuplul Demeter-Iasion, reprezentat mereu ca un orb cu o pungă de bani în mână, acesta a fost orbit de către Zeus pentru că își distribuise darurile la întâmplare, atât unor oameni buni, cât și unora răi... (https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Plutus).

¹⁰ *Ploutos*, fiu al zeiței Demeter, era numit în Misteriile Eleusine „*Copilul Divin*”, rolul jucat fiind important după părerea unor autori: „*We are not surprised to learn that the fruit of her love was Ploutos, „riches”. What else could have sprung from the willingness of the grain goddess?*” (Kerenyi 1967, p. 30).

Cleopatra, fiica lui Boreu, motiv pentru care va fi pedepsit de Zeus¹¹; *Samson*, cel orbit de filistenii¹²; *Bartimeu*, orbul din Ierihon vindecat de Iisus¹³ etc.

Praxisul mitic al orbului/orbirii care permite, ulterior, accesarea într-o zonă a înțelegerii suprasensibilului, pare perfect încorporat simbolic și redat funcțional de *motivul Tiresias*. Acesta va vedea într-o zi, pe muntele Cyllene din Peloponez (ori muntele Cithaeron din Beoția), doi șerpi copulându-se. Întrebând-o pe Hera, patroana spirituală a acelor locuri, care dintre cei 2 șerpi simte mai multă plăcere și neprimind un răspuns, a primit din partea zeiței posibilitatea de a experimenta natura feminină fiind transformat „*vreame de șapte toamne*” într-o femeie. Apoi, în timp ce era femeie, vede aceiași doi șerpi și, lovindu-i, redevine bărbat, fiind chemat și chestionat de cuplul divin Hera-Zeus care din cei doi parteneri simte plăcerea mai mare. Spunând că partea feminină, își va atrage mânia zeiței care îl va orbi¹⁴... În alte variante, Tiresias va fi orbit (de către Hera) fie pentru că voia să lovească cu un băț cei doi șerpi descoperiți în timpul copulației¹⁵, fie de către Athena Pallas pentru că o surprinde scăldându-se... Oricare ar fi adevărul pentru care a fost orbit, Tiresias a inspirat, de-a lungul timpului, pictori¹⁶, poeți¹⁷, scriitori¹⁸, muzicieni¹⁹, specialiști pe diferite zone de cercetare²⁰, ba chiar părinți²¹...

Dar și *orbirea* ca situație patologică a determinat o serie de atitudini și reacții științific-culturale. Aș aminti aici, pe lângă unel picturi celebre²², opera literară precum *Lumina ce se stinge* a lui M. Eliade, *Zabei Orbul* a lui V. Voiculescu, *Dumineca orbului* a lui C. Petrescu, *Orbitorul* lui M. Cărtărescu sau recenta reeditare²³ a romanului *Orbirea* a lui E. Canetti, roman în care Kien, savantul închis în turnul de fildeș al impresionantei sale

¹¹ [...]Aici, pe malul mării, își avea casa Fineus Agenoridul, cel ce îndura crâncene chinuri, mai mari decât ale tuturor pământenilor, din pricina harului său profetic cu care îl înzestraseră odinioară fiul Latonei; dar el nu se sfîșie cătuși de puțin să dezvăluie oamenilor sfintele hotărâri ale lui Zeus însuși. De aceea, Zeus i-a hărăzit o bătrânețe lungă, răpindu-i dulcea lumină a ochilor și nu-i îngăduia să se înfrupte din nenumăratele bucate pe care mereu le aduceau în casa lui megieșii veniți să-i afle prezicerile”... (Apollonios 1992, II, p. 64).

¹² Judecători 16, 20-21.

¹³ Marcu 10, 46-52; Luca 18, 35-43.

¹⁴ [...]Luat ca judecător într-o glumeață neînțelegere, el întărește spusele lui Jupiter. Se spune că Junonei i-a fost necaz mai mult decât cerea pricina neînțelegerii și a condamnat ochii judecătorului la o eternă noapte. Dar Tatăl atotputernic în locul vederii pierdute – căci nu e îngăduit unui zeu să desfacă cele făcute de alt zeu – i-a dăruit știința viitorului și i-a ușurat pedeapsa cu o cinstire. (Ovidius 1972, III, p.110).

¹⁵ Ovidius 1972, III, p. 110.

¹⁶ Johann Heinrich Füssli are o pictură în tempera numită *Tiresias arătându-i-se lui Odisseu*, datată cca. 1780-1785; Johann Ulrich Kraus are o gravură numită *Tiresias lovind cei doi șerpi cu un băț*, datată cca. 1690 etc.

¹⁷ Vezi poemul *The Waste Land* al lui T. S. Elliot (Section III, *The Fire Sermon*, unde apare și Tiresias); G. Apollinaire va scrie o piesă suprarrealistă în 1903 (*Les mamelles de Tirésias*), de la care va porni compozitorul Fr. Poulenc și va scrie, în 1917, o piesă cu același nume, prezentată pentru prima dată în 1947 la Opera Comică din Paris...

¹⁸ Virginia Woolf va scrie o nuvelă modernistă, *Orlando*, inspirată de viața lui Tiresias...

¹⁹ Cf. A. Bland (1981, p. 286), sub numele *Tiresias*, compozitorul Frederick Ashton va crea coregrafia unui balet, pe muzica lui Constant Lambert, prima reprezentare fiind în 9 iulie 1951, la Royal Opera House Covent Garden, Londra...

²⁰ Brisson 1976; Di Rocco 2007; Loraux 1995 etc.

²¹ Spre exemplu, Paul Tirésias Augustin Simon Sam (1835-1916), fost președinte al Republicii Haiti între 31 martie 1896-12 mai 1902...

²² *Femeia oarbă*, pictură a lui Diego Velázquez (1599-1660), aflată la Muzeul Național din Poznań; *Sensul atingerii*, splendidul tablou al lui Jusepe de Ribera (1591-1652) din colecția Norton Simon Foundation, Los Angeles, în care este reprezentat un bărbat orb care ține în mâini un cap din marmură etc.

²³ Elias Canetti, *Orbirea* (Trad. M. Isbășescu), Ed. Polirom, Iași, 2015.

biblioteci, care pare că are viața planificată la secundă, manifestă o obsesie bolnăvicioasă – *teama de orbire*... Avem, apoi, pe lângă nume de râuri²⁴, numeroase filme cu motivul orbirii²⁵, formații, albume sau cântece²⁶, jocuri²⁷, dar și nume pentru diferite descoperiri/situații din zona ingineriei și mecanicii²⁸...

Căderea în lume: imaginarul simbolic al *orbirii* din basmul fantastic românesc

Semnificația simbolică a lipsei vederii este legată, potrivit unor autori²⁹, de „beznă, de inconștient, de o infirmitate a trupului, dar și a sufletului”, fiind asociată morții fizice și spirituale. Însă pierderea vederii are și o dimensiune pozitivă: „*cei ce pierd capacitatea de a vedea formele exterioare, fugitive și înșelătoare, capătă facultatea unei <<vederi interioare>>, devin stăpânii luminii spirituale, ai înțelepciunii bătrânilor, ai clarviziunii supraumane. Vrăjitorii, proorocii, poeții (Homer), vizionarii sunt adesea orbi*”³⁰. De altfel, această organizare interioară aparte, această capacitate de a transcende boala și această putere de a vedea dincolo de non-vedere (cazul Homer)³¹, este atribuită divinității:

[...]al mortului din Teba Tiresias,
prorocul orb și-ntreg la minte, care,
deși e mort, e dat de zâna morții
tot firoscos și înțelept să fie,
pe când ceilalți ca niște umbre zboară.³²

Imaginarul tradițional românesc este, și el, categoric: realitățile și ipostazele obiectuale trăite de unele persoane cu deficiențe de vedere au dus, cândva-cumva, la ancorarea unor activități obișnuite într-o zonă a simbolizării. Astfel, într-o culegere de *Credințe și superstiții românești*, se spune în mod explicit că este interzis „să te speli sara pe ochi, că orbești”.³³ Prin urmare ne putem întreba, în mod firesc, ce anume a făcut ca o funcție eminamente utilitară (igienică), să capete o dimensiune simbolică precum cea

²⁴ Câte un *Blind River* există în Ontario, în Noua Zeelandă, în Louisiana...

²⁵ *Zatoichi, Samuraiul orb* (Japonia; regia Takeshi Kitano, 2003); *Blind* (Olanda; regia Tamar van den Dop, 2007); *Blind* (Coreea de Sud, regia Ahn Sang-hoon, 2011); *Blind* (Norvegia, regia Eskil Vogt, 2014) etc.

²⁶ *Blind Guardian*, formație de power metal, înființată la mijlocul anilor 1980 la Krefeld, R.F.G.; *Blind*, album al formației Corrosion of Conformity, 1991; *Blind*, albumul din 1992 al formației The Sundays; *Blind*, cântecul celebru al formației Deep Purple de pe albumul omonim din 1969; *Blind*, Hurts, albumul *Exile*, 2013; *Blind*, Hercules and Love Affair, albumul omonim din 2008 etc.

²⁷ *Blind poker*; *Hunting blind* etc.

²⁸ [https://en.wikipedia.org/wiki/Blinding_\(cryptography\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Blinding_(cryptography)); https://en.wikipedia.org/wiki/Blind_deconvolution; https://en.wikipedia.org/wiki/Blind_hole (accesat la 22.noiembrie.2016)

²⁹ Evseev 1994, p. 34.

³⁰ *Ibidem*. Vezi și articolul „*Orb*” la Chevalier, Gheerbrant 2009, p. 653-654.

³¹ Aici este de amintit ceea ce spunea traducătoarea ediției Pausanias, Maria Marinescu-Himu, despre acest termen (anume „*Homeros*”): „*ar fi un termen comun eolic însemnând „orb” dat ca nume tuturor rapsozilor bătrâni, cu vederea slăbită, purtați de mână. Troia se afla în Eolida, unde era firesc să se fi păstrat mai vîi vechile povestiri în versuri despre căderea Ilionului. Un ultim <<Homeros>> le-ar fi adunat pe toate, sistematizându-le și fixându-le în scris, prin secolul al IX-lea î.e.n., așa cum a făcut – el sau altul, tot un <<Homeros>> - cu Odyseia și cu Batrachomyomahia*” (Pausanias 1974, I, p. 490, nota 42).

³² Homer 1959, X, 673-677.

³³ Gorovei 2013, p. 262.

menționată supra. Și, fără nici un dubiu, această glisare simbolică este foarte vizibilă la nivelul basmelor fantastice românești în care sunt menționate cazuri de orbire, situând aceste credințe și superstiții în zona *semioticii* sau a *expresiei simbolice*, așa cum le definise C. G. Jung.³⁴

În ordonarea și evaluarea hermeneutic-conceptuală a motivelor care duc la orbirea cuiva la nivelul basmului fantastic românesc, am ținut cont, în primul rând, de *structura operatorie* jucată de acest moment la nivelul epicului. Era important de văzut, după părerea mea, care este substratul gândirii arhaice care, fie și la nivelul imaginarului de basm fantast, a putut documenta situații inoportune din punct de vedere social și psihologic, precum situațiile în care un erou este orbit, pentru un motiv de-a dreptul stupid uneori, de către tatăl, fratele sau sora sa. Abia apoi, după această împărțire de ansamblu, am încercat să subliniez și să relievez dimensiunea simbolică desprinsă din aceste situații concrete de basm. Avem astfel trei mari situații, după cum urmează:

A) Orbirea ca rezultat al unor disfuncții familial-sociale

Lumea basmului fantastic românesc este, deloc surprinzător, și o lume a imperfectului, a haosului caracteriologic. Extrem de interesante din perspectiva dimensiunii social-culturale pe care o implică, sunt situațiile de basme în care orbirea eroului/eroinei este rezultatul unor disfuncții familial-sociale, care duc către refențialul mitologic. Astfel, eroina unui basm (*Miofița*, colecția I. Oprișan³⁵) este orbită, ca urmare a intrigilor unei slugi căreia fata îi refuzase avansurile erotice, din porunca expresă a tatălui credul; totuși, pentru că sentința tatălui viza și omorârea fetei, creatorul anonim de basm a intercalat un moment strategic de real în cadrul firului narativ imaginar:

[...]Ea ce zâce? –N-ar fi bine să iei ochii la cățeaua asta și inima cățelei asta - s-o tăiem pă asta și pe mini să mă laș` cu viață? –Aoleu, Miofița! Cum să te las eu pe tine cu viață!? Că tu mâine, poimâine vii acasă și mă pune pe mine la chinuri grele-mpăratu și mă trage pe mine la cihuri grele-mpăratu? `Ci: -Ai cuvântu` meu că toată vieța mea, toată vieța mea, n-am să mai vin acaasă! Dar numai lasă-mă cu viață și pe mine! –Gata, măi Miofița! Când să uită la cățea, cățeaua ochii negrii. Ai fetii erau albaștri. Îi cunoștea-mpăratu. –Ce facem, măi Miofița, că ochii cățelei sunt negri. Ai tăi sunt albaștri. Când o vedea ochii negri și ochii tăi albaștri – și cunoaște. Sigur că-i cunoaște-mpăratu. Stă fata pă gânduri, să gândește. `Ce: -Sparge cățeaua și ia-i inima și scoate și mie ochii și lasă-mă oarbă buștean! Atuncea el sparge cățeaua pă burtă, o omoară, îi scoate inima cățelii – dă fapt samănă cu-a omului – da` nu sămăna ochii că erau albaștri ș-ai cățelii negri.. Bagă cuțitu pă ei, scoate ochii afară. Și fata fără ochi a trăit, da` a rămas oarbă. Nu mai vedea.³⁶

³⁴ [...]Orice concepție care explică expresia simbolică drept o analogie sau o descriere prescurtată a unui lucru necunoscut este semiotică. O concepție care explică expresia simbolică drept cea mai bună formulare a unui lucru relativ necunoscut, care n-ar putea fi prezentat într-un mod mai limpede și mai semnificativ, este simbolică. O concepție care explică expresia simbolică drept o circumlocuție (*Umschreibung*) voită sau o transpunere (*Umgestaltung*) a unui lucru cunoscut, este alegorică (Jung 1940, p. 675, apud Crețu 1980, p. 41).

³⁵ Oprișan 2006, VI, p. 125-126.

³⁶ *Ibidem*, p. 125. Tot un împărat, dintr-o invidie care viza *agōn*-ul athletic pe care el, împăratul, nu reușise să îl treacă cândva, în tinerețea lui și pe care fiul îl va trece cu ușurință, va duce la orbirea propriului fiu și într-un basm al colecției O. Păun, S. Angelescu (1989, p. 8)...

Într-un alt basm al aceleiași colecții (*Copiii în pustietate*), eroul va fi orbit cu un ac „din ceala care face la gherghesuri” de sora trădătoare, devenită între timp concubina singurului zmeu cruțat de fratele ei³⁷; în fine, sunt eroi care sunt orbiți de către frații lor de sânge pentru motive diverse – neînțelegeri privind împărțirea unor pământuri³⁸, lăcomie vizând hrana care trebuia împărțită între cei doi frați³⁹ ori pur și simplu invidie pentru vitejia și primultimitatea eroului asupra însoțitorilor săi, care nu reușiseră să facă nimic din ceea ce realizează eroul principal.⁴⁰ Derutant prin detaliile semnificative cuprinse, prin procesualitatea gândirii și obstinația acțiunii cu care eroul secundar încearcă să își lase orb fratele mai mic, este un basm din colecția lui Emeric Basiliu Stănescu Arădanul, sugestiv (și moralizator) numit *Fratele pismătăreț*. Construit pe același arhetip dinamic al *umanului* pe care fratele eroului îl pierde dintr-un motiv cel puțin bizar (își păcălește fratele și îl condiționează să renunțe la vedere „pentru o frântură de pâine”), și al *trans-umanului* pe care îl câștigă fratele nedreptățit, și acest basm, ca și cele amintite supra, vorbește despre deconstruirea trupului carnal și re-construirea trupului moral al eroilor vitregiți de rudele lor de sânge. Cu trupul carnal mutilat de o nedreptate, eroii aceștia își pot explora, organiza și eleva trupul sufletesc, ulterior chiar să îl restaureze fizic (este drept, cu aportul, direct sau indirect, al unor ființe superioare conotate mitofolcloric sau canonic, după cum voi arăta ceva mai departe). Nesocotind condiția umană și/sau legile conștiinței, valoarea non-morală a caracterului celui care, pentru un motiv anume, alege să „lase în întuneric” pe altcineva, nu se putea să nu fie taxată de semiotica imagologică a basmelor luate în discuție; dar, până la momentul concluzionărilor, mi se pare oportun să redau in extenso pasajul care creionează, pas cu pas, arhitectura unui egoism precum cel din basmul sus-amintit:

[...]Însă vicleșugul aceluia care ardea înlăuntrul lui ca într-o spuză, numai aici erupse afară. –Ce? – întrebă el – eu să-ți dau să mănâci din al meu? Ferit-a Dumnezeu! –Așa e, frate? – răspunse cel mic –dar nu tu ai zis: lasă-mă a mânca pre mine din traista ta și tu rabdă, apoi tu-i mănca din a mea și eu voi răbda.Așa-ți ții cuvântul? Aceasta este iubirea frățască? Dar nu te temi de Dumnezeu, care aude suspinurile dreptilor? –Ei, ce-mi pasă mie - îi aruncă vicleanul încă el făcându-se de către pădure – tu ești de vină, ce te-ai lăsat să te înșel. –Bine, lasă să fiu eu, treacă, ducă-se ce s-a-ntâmplat, acum numai aceea te rog

³⁷ [...] Să dăzbracă omu până-n brâu, apleacă capu pe copaie, și-i pune apă-n cap, caldă, cu săpun. Ș-atâta o făcut zoaie și spumă la ochi.... Și-i spune fata: -Mai vezi ceva-n fața ochilor? –Nu mai văd. –Ei, închide ochii să nu-ț` intre-n ochi că te ustură! Și ia un par din ăla de ac, din ceala care face la gherghesuri din astea ș-a-nceput să-l înțepe pe băiat în ochi – când într-unu, când într-altu. –Au! Soră, m-ai lăsat orb! Ea tăcea și lucra. Nimic nu mai vorbea. După ce-a cutezat ea ș-a crezut că l-a lăsat orb definitiv pă toată viața, a-nceput, să spună, atuncea: -Sai, parazmeu, de-l mănâncă! Și când a sărit parazmeu să-l mănânce, când a dat cu picioru-n pământ, a crăpat casa pe douășpe locuri. –Să nu sai parazmeu că te mănânc cu totu! El de frică s-a pitit pă nouă scocuri de moară de apă – parazmeu. Ș-atuncea el a plecat cu toiagu-n mână, prin păduri mari. (Oprișan 2006, VI, p. 276-277).

³⁸ S-a judecat odată trei frați pentru niște pământ. Fratelui ălu mic n-a vrut ălalți doi să-i dea mâncare până nu și-o scoate un ochi. ăla și-o scos ochiu, dar frații i-au spus că-i dă mâncare numai dacă și i-o scoate și p-ălălalt. El, de foame, n-a avut încotro. Și-a scos și ochiu ălălalt. Când l-au văzut orb: -Ce? Se judecă el cu noi? Nu i-au dat nici mâncare. El a găsit un băț ș-a plecat d-acolo. (Nanu 1989, p. 260).

³⁹ Boer et alii 1975, p. 55-56.

⁴⁰ Hasdeu 2000, p. 14.

să-mi dai o frântură de pâne, că stau să pier de foame. -Atâta îți dau, de te vei lăsa să-ți scot un ochi. -Cum? Un ochi pentru o frântură de pâne? Nu ți-a fost rușine a zice aceasta? Cuget că nu, că inima ta e cu mult mai crudă, decât să se înfioare de aceasta, și de e așa, atunci aid` vină de mi-l scoate, să știu că barem am murit de mâna fratelui meu, iară nu cu rușine pe ulițe, de foame! Fratele cel mai mare nu întârzie, ci ie cuțitul de pe ureau și scoate ochiul stâng al fratelui său celui mai mic, apoi i-a dat o frântură mică de pâne. Cel mai mic uită însă durerile când văzu frântura de pâne că se apropie de gura lui cea seacă, uită toată usturoaiele când recugeta la aceea că acum i se stâmpără stomacul său cel lihod. Preste vreo patru oare ajunseră la o pădure mare. Fratele cel mai mare iară se pune mănec, dar celui mai mic nu dă nimic, ce văzând cel mai mic, se roagă frumos de cel mai mare să facă bine a-i da și lui ceva, că moare de foame de rușinea lumii. -Dau-ți îndată o frântură de pâne - îi răspunde cel mai mare -de mă vei lăsa să-ți scot și celălalt ochi. Amețit de aceste cuvinte, sta nenorocosul înaintea fratelui său ucigător, carele nu s-a înfiorat a-i scoate și ochiul drept pentru o frântură de pâne, așa de subțire, cât și razele soarelui putură străbate prin ea. Ma ce i mai mult, nici nu l-a povățuit dacă l-a lipsit de ochi, ci îmbucurându-se că scapă de el, l-a lăsat acolo în pădure și el s-a cărat ca yrun nebun până ce, după o călătorie de două zile, a ajuns la un împărat la care s-a băgat de cocieș.⁴¹

B) Fundamentarea unei interdicții a privirii înapoi: *orbirea*

Interdicția de a privi înapoi, subiect pe care l-am abordat sistematic și extins, atât la nivelul miturilor clasice, cât și la nivelul epicului fantast de basm⁴², este legat în mod indisolubil, chiar dacă nu în foarte multe cazuri, și de motivul orbirii. Cum spuneam în aceste studii menționate, la nivel hermeneutic *unitatea* acestui subiect luat în discuție aici și acum (orbirea ca o consecință sau un pendant al *ne- respectării* unui interdict), pare să graveze, în basmul fantastic românesc, în jurul imperativului *formei* sub care apare menționat. Altfel spus, tensiunilor psihologice care decurg din enunțarea și/sau încălcarea (repetată) a interdictului, epicul basmului le-a opus, invariabil, o suită de *consecințe* care mizau pe funcțiile eminamente fiziologice și psihologice ale unei astfel de interdicții. Nu voi relua acum toată problematica discutată în studiile amintite, dar, trebuie să remarc, succint și în strânsă legătură cu motivul orbirii, că în majoritatea cazurilor avem situații psihologice conflictuale, în care prezența sau posibilitatea unei astfel de pedepse (a orbirii prin nerespectarea interdicției de a privi înapoi), condiționează sau paralizează inițiativa sau acțiunea eroului principal, obligat să respecte interdictul sau să apeleze la un erou secundar pentru executarea unor acțiuni oarecare. Și aici trebuie vorbit despre *funcția* (cognitivă, pedagogică, socială) a acestui interdict, funcție influențată la nivelul etosului tradițional, fără doar și poate, de prezența unor exemple mitologice, cu simbolică de substanță mitică (cazul soției lui Lot, al lui Orfeu, al lui Iason). De altfel, interdicțiile se referă, potrivit specialiștilor, la diferitele variabile care structurează, definesc și/sau condiționează buna activitate a unei societăți (vârstă, sex, clase sociale, statutul

⁴¹ Boer et alii 1975, p. 56-57.

⁴² Acest subiect (*Interdicția de a te uita în urmă în basmul fantastic românesc*, 482 de pagini) a constituit tema tezei de cercetare doctorală, susținută la Facultatea de Litere a Universității București, unde poate fi consultată. Legat în mod direct de imaginariile acestei interdicții, vezi studiile mele din ultimul timp (Cioancă 2014a; 2014b; 2015; 2017).

persoanelor, grade diferite de inițiere religioasă, spațiu, timp⁴³). Traducând în mod concret priorități axiologice, pulsunile și tensiunile pe care le instituie prezența unui asemenea interdict care poate duce la orbirea cuiva, cu funcția respectivă, dă semnificație și valoare simbolică doar unor principii morale și norme sociale care, altfel, pot constitui aspecte pur formale ale unei realități imagologice cu caracter închis, ocultat (ca în basmul românesc), departe de caracterul deschis, vizibil al miturilor generatoare de sensibilitate și realitate ontologică (cazurile mitologice amintite). Iar situațiile descoperite la nivelul epicului fantast de basm, sunt relevante din această perspectivă. Căci, avem doar situații în care eroul, uitându-se înapoi, în ciuda repetatelor menționări ale fetei zmeoaicei de a nu o face, „*își pierde ochii*” (vederea)⁴⁴, situații în care, inițiat de cineva, eroul păstrează interdictul, eschivându-se de a privi înapoi⁴⁵, și situații în care vedește o preștiință aceea ce s-ar putea întâmpla prin nepăstrarea interdictului:

[...]A aflat zmeoaica că i-a omorât trei feciori și trei nurori și s-au luat după ei c-o falcă-n cer și cu un-n pământ, să-i prăpădească. Baiatu ce-a făcut? Luasă la el o perie vrăjită, luasă un ulcior cu apă, vrăjât ș-o gresie dă piatră, vrăjâtă. –Bă, frațelor, vez` că eu nu mă uit în urmă, că dacă mă uit în urmă, îmi ia ochii. Eu sunt blestemat să-mi ia ochii, da` voi uitați-vă, că cu voi n-are nimica. Cu mine, are ce are zmeoiaica. Să vă uitați în urmă să vedeți` ce se ridică-n urma noastră: nor negru?... Să ridică, zâce, roșu? Vedeți` voi!⁴⁶

În alte cazuri, pe filierea unor miteme arhicunoscute (vezi *motivul Medusei*, atât de abordat de artiști⁴⁷), orbirea poate surveni ca urmare a privii directe a unui animal teratologic cu puteri deosebite:

[...]Când pe la jumătatea ei, ce să vezi?, unde-mi venea nene o namilă de balaur cât butia de gros, cu capul zburând pe sus ținut de două aripi năprasnice și cu coada târându-se pe pământ de prăpădea tot pe unde trecea el. –Nu te uita în ochii lui, strigă calul, căci îți ia văzul și-ți amețește capul, nici să stai în dreptul duhoarei lui că te otrăvește, ci stai la stânga lui și până se întoarce el spre tine retează-i capul.⁴⁸

⁴³ Cf. Rivière oferă (în Rivière 2000, p. 38) câteva astfel de variabile, savantul francez considerând că, „*Într-un context nereligios de etică socială și politică, interdicțiile constituie reversul negativ al oricărei obligații pasive*”, respectarea și sancțiunea în cazul încălcării lor fiind necesare „*la funcționarea oricărei instituții micro-și macrosociale*” (Ibidem, p. 39, cu sublinierea mea, C.C.).

⁴⁴ [...]Văzând zmeoaica că nu-l poate înșela nicidecum, a început a plânge și a se văita din toate puterile. Lui i s-a făcut milă dacă a auzit-o așa de tare vătându-se și s-a uitat îndărăt să vadă ce s-a întâmplat de zbiară așa de tare. Însă hoaja de zmeoaică, cum s-a uitat îndărăt, i-a luat ochii și s-a dus liniștită p-aici încolo către casă. (Hasdeu 2000, p. 36).

⁴⁵ Robea 1986, p. 184, 202. În anumite basme, eschivarea vizează baricadarea eroului într-o cetate/fortăreață inexpugnabilă și, la rugămintea expresă a zmeoaicei, prin găurica făcută în perete „să-ț` văd și eu ochisorii tăi”, eroul va introduce un buzdugan înroșit în prealabil în foc, ceea ce va duce la moartea zmeoaicei (Oprișan 2006, VII, p. 161-162; Păun, Angelescu 1989, p. 129-130).

⁴⁶ Oprișan 2005, III, p. 95.

⁴⁷ Aș aminti aici, pe lângă arta sculpturală (*Perseu cu capul Medusei în mână*, 1554 a lui Benvenuto Cellini, ori cele semnate de A. Canova, marmură, 1801, S. Dali, *Perseus*, bronz), și tablourile tematice ale unor artiști consacrați precum L. da Vinci, Caravaggio (1597), P. P. Rubens (1618), G. Bernini (1630), prezența acestui simbol al *privirii directe* care încatenează privitorul/dușmanul și pe unele compoziții heraldice (vezi steagul Siciliei, emblema orașului Dohalice din districtul Hradec Králové din Cehia etc.)

⁴⁸ Popescu 2010, p. 86.

C) Scenariile inter-personale ale motivului *orbirii* din basmul fantastic românesc

Sunt atestate și câteva situații în care eroul de basm va întâlni, în drumu-i, personaje care sunt oarbe și pe care, printr-un impresionant și dezinteresat agôn athletic, va reuși să le vindece. Cu ochii luați, „și mie și babii, de niște hoațe de zâne din pădurea dă argint”⁴⁹, acești bătrâni locuind într-un alt tărâm decât cel din care descinde eroul, sunt ei înșiși inițiați, cunoscând și/sau stăpânind tot felul de obiecte sau animale magice. Lăsați orbi de către vecinele lor, zânele, fără a se stipula și care este motivul acestei orbiri, ei vor fi vindecați de către erou prin recuperarea ochilor de la aceste zâne, întotdeauna printr-un act magico-ludic (cântat din fluier → imobilizarea zânelor → deconspirarea locului și a metodei prin care moșul și baba își pot recăpăta vederile), despre care voi vorbi imediat, în subcapitolul dedicat teraputicii motivului orbirii.

D) Tehnici corporale de „orbire temporară”

Sigur, la nivelul situațiilor de orbire decelate în antologiile de basme, toate sunt temporare (recte, *reversibile*) prin intervenția directă a unei divinități conotate canonic sau mitofolcloric, ori prin deconspirarea soluției din partea unor personaje conotate malefic. Totuși, sunt câteva cazuri în care se poate vorbi în mod direct de o „orbire temporară” a eroului, motiv pentru care am ales să vorbesc separat despre acestea. Astfel, într-un basm al colecției P. Ugliș-Delapecica (*Ursita*), eroul își pierde temporar vederea prin legarea la ochi a sa de către Mama-Mărilor: vrând să își consulte Soarta, este trecut pe tărâmul celălalt de către acest personaj spectaculos, Mama-Mărilor, condiția sine qua non a transportării eroului dincolo de hotarul lumii cunoscute fiind legarea lui la ochi (= orbirea temporară)!⁵⁰ După aflarea răspunsului solicitat, aceeași procedură a „orbirii temporare” prin legarea ochilor este repetată și la trecerea în sens invers, dinspre tărâmul celălalt înspre tărâmul cunoscut eroului. Mai mult, probabil parte a unui corpus arhaic de tehnici magic-corporale care puteau anula/limita unele simțuri, avem un alt basm, tot în colecția P. Ugliș-Delapecica (*Roian, boul năzdrăvan*) unde este dezvăluită și folosită o vrajă pentru „orbirea temporară”!

[...]Știind Roian de planul babii, chemă pe băiat la o parte și îi spuse așa: -Smulge trei fire de păr din coama mea și după ce fata a mâncat și pune să se odihnească, aruncă peste ea aceste trei fire de păr și zi așa: „Lanț, perișorii mei, peste doi ochi!”⁵¹

Dreptul de a spera: teraputica *orbirii* din basmul fantastic românesc. Și câteva concluzii

Funcția pragmatică a inserării, în epicul fantast de basm, a unui asemenea motiv inițiativ precum orbirea, situează fără echivoc acest motiv în sfera onticului. Foarte important de amintit este aici dialogul post-narativ purtat de un colecționar de basme

⁴⁹ Păun, Angelescu 1989, p. 14. Aceeași situație o întâlnim și la Crețu 2010, II, p. 69-70.

⁵⁰ Ugliș-Delapecica 1968, p. 153.

⁵¹ *Ibidem*, p. 210-211.

fantastice, I. Opreșan, cu un performer orb, N. Burtică, intrat în moarte clinică și cu o experiență interesantă vizând tocmai interdictul de a privi înapoi.⁵² Și mai important document se dovedește, pentru înțelegerea etosului folcloric, motivul pentru care acest performer de basme fantastice va orbi: mama sa văzuse și auzise ceea ce urseau ursitorile pentru acest copil:

[...]Douăzeci de ani! Mama le-a văzut și le-a auzit. Și la douăzeci de ani... -Pe cine-a văzut și-a auzit? -Ursătorile care m-a ursat. E ceva pă pământ, dom'le! Și că o să trăiesc douăzeci de ani. Da-n urmă ce-i fi zărs ursătoarea aia mai mică, că: „la etatea de patru ani să rămâie d-un ochi choir”. „La etatea de șaispe ani să rămâie și d-alălalnt!” Să pățimesc atât. „Și să trăiască optă și doi de ani”. Atâta trăiesc: optă și doi de ani.⁵³

Lecturarea, fie și foarte expeditivă!, a acestor basme cu motivul orbirii, consacră un truism: destinul profan al celui care este nedreptățit și orbit, prin intervenția directă sau grija divinității va fi transferat în hierofantic. De reținut: toate situațiile de basm în care apare motivul orbirii, **sunt situații reversibile**, ceea ce vorbește, o dată în plus, despre dinamica gândirii simbolice a omului arhaic, deopotrivă generator și consumator și de basm fantastic. În afara rarelor cazuri în care eroul, orbit după încălcarea interdictului de a privi înapoi, își recapătă ochii prin stratagemele iubitei sale, fiica celei care îi luase ochii!⁵⁴, mult mai numeroase sunt cazurile în care terapeutică prin care eroul orbit își recapătă vederea implică acțiunea și/sau știința vindecării deținute de o divinitate. Uneori, operațiunea de redare a vederii este îndeplinită chiar de Dumnezeu, într-o manieră amintind de încarnarea principiului vitalității de la începuturile existenței ființei.⁵⁵

Dacă implicarea divinității superioare în diferite momente ale vieții/destinului eroului de basm fantastic românesc este de înțeles, după cum am explicat-o cu alte ocazii⁵⁶, interesantă și inoportună (în raport cu „standarda” acționare în sens malefic), este situația descoperită într-un basm al colecției E. B. Stănescu Arădanul, amintit deja (*Fratele pismărăreț*). Aici, în acest basm, o divinitate mitofolclorică conotată în proporție covârșitoare malefic, *Muma Pădurii*, nu doar că nu îi pricinuieste nici un rău eroului orbit de fratele său mai mare și lăsat în pădure, ci, mai mult, îi tratează rănilor ochilor cu ceea ce

⁵² Opreșan 2005, III, p. 265-268.

⁵³ *Ibidem*, p. 266.

⁵⁴ [...]Fata ei era prefăcută în lac și a văzut tot ce s-a întâmplat, cum s-a depărtat zmeoaica, muma-sa, de aci îndată s-a dat preste cap și s-a făcut cum a fost. Apoi s-a pus călare pe calul cel cu nouă inimi și s-a dus pe de altă parte de i-a ieșit înaintea mume-si și ieșindu-i înainte, s-a dat preste cap și s-a făcut o fântâniță cu apă limpede și rece. Zmeoaica, cum a ajuns la fântâniță, setoasă de fuga cea mare s-a pus pe foale ca să bea apă. Până ce a băut apă, fata care când a furat ochii văzut că unde i-a pus, a băgat frumos mâna după ei în sân, și așa i-a furat. (Hasdeu 2000, p. 36).

⁵⁵ [...]În necazul acesta, Dunca Viteazul numaidecât și-a adus aminte de cele ce a zis bătrânul cu care s-a întâlnit lângă făgădău, când a plecat mai întâi după fetele împăratului. A băgat mâna în posonar, a scos fluieră ce i-o dase bătrânul și a suflat de trei ori în ea și numaidecât a venit bătrânul acela înaintea lui și l-a întrebat că ce i s-a întâmplat. Apoi bătrânul acela – care a fost Dumnezeu – a făcut tină și i-a lipit iară ochii la loc. Acuma, Dunca Viteazul având vederea cea de mai înainte, a mulțumit bătrânului pentru binefacere și apoi a luat drumul mai departe (*Ibidem*, p. 14; sublinierea îmi aparține, C.C.).

⁵⁶ Vezi Cioancă 2015b; 2016b.

știe ea, redându-i vederea! Cum pasajul este, la nivelul imagologiei tradiționale, extrem de rar prezent și succulent, îmi permit a-l reda în extenso:

Iară cel mai mic, ca orb, flămând ca o hală, care de foame cade în turbare, setos, cu un cuvânt în cea mai mișeală stare, aruncat în brațele tuturor nenorocirilor în pădurea aceea sălbatecă ce să știe face? Plânge, se vaietă cu amar și pădurea îi răsună vaietele lui. Ah! de ne-am închipui că un astfel de tânăr zace înaintea noastră, uitându-ne la el, a cui inimă nu s-ar îmbrăca în un vâl de gele adâncă?... Însă bun e Domnul, ascultă el pre cei direpți, și de cererea lor e direaptă, își revarsă el bunătatea sa pre ei, sau prin un fel de descoperire, sau prin altul, sau prin un mijlocitor, sau prin altul, așa s-a îndurat și pre bietul orb: că cătră înseară auzind o babă – care se zicea mama pădurii – zbierăturile lui, merse cătră el și, făcându-i-se milă de el, l-a întrebat de starea lui. Tânărul orb i-a înșirat toate demănutul când, pentru ce, și prin cine a ajuns în starea aceea mișeală, și a stârnit în mama pădurii o așa gele, cât odată l-a luat de acolo și l-a povățuit în casa sa. Aici i-a dat de mâncat și de beut numai cât i-a trebuit, **apoi l-a spălat pre ochi cu ceva apă tare, vrăjită (încântată) de ea** și, fiind tocmai seară, l-a culcat în pat moale. Dimineața, când tânărul s-a sculat, **s-a trezit cu ochi vederoși ca mai înainte** și s-a simțit în întreaga sănătate.⁵⁷

Din pasajul citat supra, reiese nu doar subordonarea mitică a acestei ființe a pădurii divinității superioare, canonice, ci și stăpânirea unei anumite preștiințe a vindecării magice prin intermediul apei descântate de ea. De altfel, această încărcare terapeutic-magică a apei⁵⁸ este de regăsit și în alte basme cu motivul orbirii; fata unui împărat, orbită la porunca tatălui ei și prin intrigile unei slugi căreia aceasta îi refuzase avansurile sexuale, se va scălda întâmplător într-un baltă cu apă vie, recăpătându-și vederile⁵⁹; un erou, orbit de frații săi, înnoptează fără să știe într-o moară frecventată de draci, astfel aflându-și remediul de vindecare⁶⁰; unui erou orbit de tatăl său, împăratul, îi este deconspirat, de către 3 zâne, modul prin care se poate vindeca de orbire și poate întineri⁶¹ etc. Terapeutica unei asemenea afecțiuni vizează, la nivelul basmului fantastic, nu doar iluzia imagologică a unei oportune intervenții din partea unor ființe supranaturale care îi redau eroului vederea,

⁵⁷ Boer et alii 1975, p. 57-58, cu sublinierile mele, C.C..

⁵⁸ Am vorbit, pe larg, despre semiotica imagologică a apei din basmul fantastic românesc în Cioancă 2015c.

⁵⁹ [...] *Acolo a scăpat într-o baltă. În balta asta mare, uite, când a căzut fata-n apă, a rămas fata-n apă. Când să uită ea – cu vederi. Apa n-a fost mare să să-nece, a fost cam de-un metru și ceva. Cum a căzut cu capu de-acolo, de sus, dă pă muntele ăla, fetei i-a venit vederi. Aia era apă cu leac, apă vie, cum să zăce. Era bună nu numai dă vedere... Și dă sănătate, și dă orice.* (Oprișan 2006, VI, p. 126).

⁶⁰ [...] *Când să mai întrebe și pe alții, cântă cocoșii. Dracii s-a dus dracului. Orbu era tot în coș. Dimineața, vine moraru. –Ce e, mă, cu tine aici? N-a venit nimeni? –N-a venit, mă...Da` n-oi fi p-aci vun puț, vun lac? –Ba da. Uite-l aici. Și-i dă poteca. El se duce dibuind și se spală pe ochi de trei ori și i-a venit vederili mai bine decât le avusese înainte.* (Nanu 1989, p. 261).

⁶¹ [...] *Care acolo unde șădea el, mai dasupra, mai sus, pă mal, era un lac, cu apă, unde venea trei zâne și să scălda pă lacu ăla. Ce-a zăs o zână? –Ei, fă, surioarelor! Dac-ar ști Petrișor, s-ar nemeri el aici în urma noastră și ar intra cu capu-n lacu ăsta al-nostru, i-ar veni vederi mai bune după cum le-a avut el. Ș-ar prinde putere mai mult dă n-a ezistat pă fața pământului altu mai puternic decât el! El a auzit. După ce-a zis cuvintele astea, zânele a zburat, s-a făcut nevăzute. Iară d-acolo, dân lac, a-nceput să curgă un șuroi dă apă. Și s-a dus și el pă șuroiu-ăla dă apă, binișor, binișor, până a ajuns d-a scăpat cu totu-n lac. El s-a spăimântat și când s-a ridicat în picioare, s-a ridicat cu o vedere ce n-a ezistat pă pământ, și cu o vitejie ce n-u s-a pomenit spune pă fața pământului. El atuncea ș-a uitat tot ce-a petrecut în viața lui și a devenit un băiat dă doișpe ani, atât ce l-a întinerit zânele alea.* (Păun, Angelescu 1989, p. 11).

ci face referire, din când în când, și la „logica lăuntrică” a etosului tradițional, cel care reliefează, fundamentează și/sau ilustrează acordul ideatic al gândirii simbolice în care erau reprezentate anumite realități culturale.⁶²

Este momentul, cred eu, de a aduce în discuție și constanta, deopotrivă semantică și semiotică, a „orbirii sufletești”. Unele studii amintesc, fie și în treacăt⁶³, acest aspect al orbirii sufletești care își găsește „justificare” teologică într-un dintre predicile lui Iisus: „Ochiul este lumina trupului. Dacă ochiul tău este curat, tot trupul tău va fi plin de lumină; dar dacă ochiul tău rău, tot trupul tău va fi întunecat. Așa că, dacă lumina care este în tine este întuneric, cât de mari trebuie să fie întunecimile!”.⁶⁴ Pe principiul formatic al acestei afirmații, se poate spune că exemplele de „orbire sufletească” sunt nenumărate la nivelul mitologiei veterotestamentare: pentru „orbirea sufletească” și practici neortodoxe sunt nimicite Sodoma și Gomora⁶⁵; orbit sufletește de intriga Dalilei, Samson va pierde sprijinul divinității și va fi orbit și fizic⁶⁶; orbit sufletește de frumusețea și interesul religios și politic al femeilor/soțiilor de altă etnie va fi până și Solomon, motiv pentru care divinitatea se va mânia pe el⁶⁷, etc. Ce înseamnă, așadar, această „orbire sufletească”? Este, în spiritul accepțiunii religioase (veterotestamentare), sufletești (neotestamentare), o slăbiciune a firii, incapabile să înțeleagă adevărata dimensiune a realității, nu doar o abdicare de la principiile moralității. De altfel, după vindecarea unui orb din naștere, profetul Iisus le imputa fariseilor tocmai această orbire sufletească, această obtuzitate cognitivă.⁶⁸ Tot de o orbire sufletească trebuie vorbit și în cazul basmelor unde un erou va fi orbit fizic de o rudă apropiată (tată, soră), care, pe baza unor motive subiective, individualiste, susceptibile de non-moralitate (invidie, trădare etc.), vor personaliza spiritul malefic. În sens strict medical, terapia are ca scop rezolvarea unei probleme prin acțiuni și practici specifice. Or, la nivelul basmelor luate în discuție de-a lungul prezentului studiu, vindecarea survine tot timpul în urma unor acțiuni magice, executate de persoane inițiate, cu natură spirituală superioară eroului. Deloc întâmplător: la nivelul epicului fantast de basm, scenariile terapiei care vizează re-staurarea trupului (carnal și moral) afectat prin orbirea eroului, sunt rezervate unor astfel de divinități conotate canonic sau mitofolcloric (Dumnezeu; zâne; Mama Pădurii etc.) deoarece acestea sunt cele care păstrează, cunosc și pot reactualiza dimensiunea *moralului*. Semnificația simbolică a vindecării miraculoase a celui orbit este evidentă, vorbind despre o *trans-carnalitate* care este posibilă doar cu acordul divinității. Sub impactul și influența unor pulsioni afective efemere (spre exemplu,

⁶² [...]Al treilea corb zise: -Mai scump odor în lumea aceasta este lumina ochilor, vederea și vai, mulți oameni sunt orbi! Dar dacă ar ști orbii cum nu știu, să se spele pe ochi cu rouă din noaptea de Arminden, toți ar vedea... (Pop-Reteganul 1986, p. 366; sublinierea îmi aparține, C.C.)

⁶³ Mălușanu 2009, p. 25 și următ.

⁶⁴ Matei 6, 22-23.

⁶⁵ Geneza 19, 1-29.

⁶⁶ Judecători 16.

⁶⁷ 1 Împărați 11, 1-43.

⁶⁸ [...]Apoi Iisus a zis: „Eu am venit în lumea aceasta pentru judecată: ca cei care nu văd, să vadă; și cei văd, să ajungă orbi.” Unii dintre fariseii care erau cu el, când au auzit aceste cuvinte, i-au zis: „Doar n-om fi și noi orbi?” „Dacă ați fi orbi”, le-a răspuns Iisus, „n-ați avea păcat; dar acum ziceți: „Vedem”. De aceea păcatul vostru rămâne (Ioan 9, 39-41; cu sublinierea mea, C.C.).

dragostea lui Samson pentru Dalila vs. deconspirarea secretului puterii deținute de erou, anularea acestei puteri și darea eroului pe mâna fariseilor⁶⁹; dragostea sorei eroului pentru singurul zmeu lăsat în viață de către acesta și complotul urzit de aceștia pentru orbirea și eliminarea acestuia⁷⁰), moralul este surmontat de situații de viață non-morală, în care carnalitatea joacă un rol important (Dalila pare a fi o altă prostituată din Valea Sorec la care Samson va intra, după ce înnoptase la o prostituată din Gaza; sora eroului de basm era „tânără – numai cînșpe ani”, deci, fără o experiență de viață oarecare, ușor manipulabilă etc.).

Totuși, ce a urmărit creatorul anonim de basm fantastic prin inserarea în epicul fantast a acestui motiv al orbirii? În primul rând și pornindu-se, cu certitudine, de la exemple concrete (patologice) de cecitate, este de subliniat cum acest creator necunoscut de basm a dus această afecțiune patologică înspre un „spectacol existențial”. Nu unul gratuit, de pură exhibare, ci unul simbolic, în care incapacitatea, imposibilitatea de vindecare în dimensiunea fizic-material(izat)ă, este transgresată și devine posibilă într-un imaginar spiritual(izat). Se poate vorbi, în situațiile de basm amintite de-a lungul prezentului studiu, chiar de o anumită „ideologie a imaginarului” tradițional, care nu pregetă să înlocuiască realitatea obiectivă (o afecțiune nevindecabilă, recte scoaterea ochilor cuiva), cu una subiectivă, irațională și, totuși, posibilă prin participația divinului la actul terapeutic.

În al doilea rând, se încerca probabil ilustrarea unei dimensiuni a non-moralului, cu accente pe pulsuniile primare al egoismului celor apropiați (tată, frate, soră), care, pentru un motiv oarecare, aleg să își orbească ruda. Pulsunile agresive ale *non-moralului* nu puteau avea sorți de izbândă, într-un „sistem deschis” cum este etosul folcloric românesc⁷¹, asupra *moralului* care dă coerență și/sau specificitate epicului tradițional. Elocvent este, în acest sens, un basm al colecției S. Fl. Marian (*Fratele cel harnic și cel leneș*), basm în care, după ce eroul este orbit de fratele său și se va vindeca în mod miraculos⁷², va deveni ginerele unui împărat în timp ce fratele lui „a orbit de amândoi ochii și că într-o dimineață s-a aflat mort ca vai de dânsul într-un șanț”.⁷³ Într-un alt basm moralizator (*Dreptatea și Strâmbătatea*, colecția I. Pop-Reteganul), fratele orbit va afla secretul magic al vindecării sale⁷⁴ și, printr-un concurs de împrejurări, se va îmbogăți, trezind gelozia fratelui care îl orbise; dorindu-și și el un destin asemănător, îi cere fratelui mai mic să îi scoată ochii și să îl ducă sub spânzurătorile unde aflase secretul vindecării, doar că va fi descoperit și pedepsit⁷⁵... Nu cred că poate fi vorba de o epistemologie a (non)moralului tradițional, ci

⁶⁹ Judecători 16, 1-21.

⁷⁰ Oprișan 2006, VI, p. 275-277.

⁷¹ Sintagma îi aparține lui V.T. Crețu (1980).

⁷² Asistă, fără să vrea, la o reuniune a dracilor și află secretul vindecării sale de orbire (spălarea pe față cu rouă de pe covata dracilor) „din gura lui Scaraoțchi” (Marian 1986, p. 408)...

⁷³ *Ibidem*, p. 413. Mai mult, ca o încununare a valorilor promovate /și sau apreciate de sistemul axiologic tradițional, creatorul anonim de basm a ținut să plaseze, la finele basmului, o coda care să sublinieze, o dată în plus, dimensiunea ineluctabilului (de sorginte divină): „Acesta a fost sfârșitul fratelui celui leneș și răutăcios. Se vede că Dumnezeu nicicând nu-l bate pre om cu bota” (*Ibidem*).

⁷⁴ Pop-Reteganul 1986, p. 366.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 367.

mai mult de o strategemă funcțional-culturală prin care etosul mitofolcloric încerca să valorizeze, să dilueze ori să anuleze, caracteriologic, acțiunile omului non-moral.

Nu în ultimul rând, este de menționat „amprenta verosimilității” pe care o imprimă aceste basme destinului celui care suferă de orbire. Stigmatizat fizic prin anularea punții de legătură cu lumea încojurătoare (acel *Mai scump odor în lumea aceasta este lumina ochilor, vederea și vai, mulți oameni sunt orbi!* din nota 62), cel orbit este eminamente obligat să își descopere lumea interioară, care nu mai este o lume a cărnii, ci a trăirilor psihologice (vezi supra, nota 57). Somatologia suferinței date de orbirea sa de către o rudă foarte apropiată (tată, frate, soră), îl plasează pe cel orbit în(tre) două lumi/realități diferite – cea veche/cunoscută, exterior-carnală, în care bâjbâie după repere fizice (vezi acel „*Și-i dă poteca. El se duce dibuind*”...etc. din nota 60), și cea nouă, necunoscut-interioară, în care limitele întinderii presupun (și/sau duc mereu către) o prefacere spirituală a eroului orbit.⁷⁶

Iar destinul nefericit de la începutul basmului (orbirea și părăsirea lui, chinurile fizice și suflești prin care, ajuns în noua stare, trece eroul), devine, grație manifestărilor sale caracteriologice constant-morale, un destin fericit, aflat sub directă supraveghere și/sau oblăduire a *divinului*.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

Apollonios 1992 - Apollonios din Rhodos, *Peripețiile corăbiei Argo* (Trad., prefată, tabel cronologic și note de I.Acsan), Ed. Minerva, București, 1992.

Bland 1981 – Bland, Al., *The Royal Ballet: The First Fifty Years*, Threshold Book, London, 1981.

Boer et alii 1975 - Boer, D., Stănescu Arădanul, M.V., Cacoveanu, Șt., *Povești din Transilvania*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

Bonser 1928 – Bonser, W., *The Mythology of the Kalevala, with Notes on Bear-Worship among the Finns*, în *Folklore*, 39, 4 (1928), p. 344-358.

Brisson 1976- Brisson, L., *Le mythe de Tirésias: essai d'analyse structurale*, Brill, Leiden, 1976.

Chevalier, Gheerbrant 2009 – Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figure, culori, numere* (Trad. –Micaela Slăvescu, L. Zoicaș – coord.), Ed. Polirom, Iași, 2009.

Cioancă 2014a - Cioancă, C., *Interdicția de a privi în urmă în basmul românesc. Imaginariile unei interdicții*, în *Memoria Ethnologica*, An XIV, nr. 50-51 (ianuarie – iunie 2014), Baia Mare, 2014, p. 98-105.

Cioancă 2014b - Cioancă, C., *Somatologia interdicției de a te uita în urmă în basmul românesc: fundamentul mitic*, în *Arhivele Olteniei*, SN, nr. 28, 2014, p. 265-282.

⁷⁶ În basmul *Fratele pismătareț*, fratele orbit și ajuns ginerele unui împărat, se roagă pentru nepedepsirea cu moartea a fratelui său cel rău (Boer et alii 1975, p. 62-63); tot astfel, „*fratele mai tânăr însă, fiind, după cum am văzut, un om bun la inimă și îndurat, cum a auzit că frate-său a fost omorât și dus în troparne, îndată a și poruncit ca să-l scoată de acolo și să-l înmormânteze pe cheltuiala sa*” (Marian 1986, p. 413)...

- Cioancă 2015a** - Cioancă, C., *A privi înapoi sau Alteritatea unui interdict al basmului fantastic românesc. Câteva considerații hermeneutice*, în *Buridava. Studii și materiale*, nr. XII/2, 2015, Râmnicu Vâlcea, p. 177-188.
- Cioancă 2015b** - Cioancă, C., *Mistagogia botezului în basmul fantastic românesc*, în *Terra Sebus. Acta Musei Sabesiensis*, nr. 7, Sebeș, 2015, p. 663-683.
- Cioancă 2015c** - Cioancă, C., *Maculata vs. immaculata. Semiotica imagologică a apei din basmul fantastic românesc*, în *Memoria Ethnologica*, nr. 56-57 (iulie-decembrie), Baia Mare, 2015, p. 6-21.
- Cioancă 2016a** – Cioancă, C., *The Intimacy symbols in the Romanian fairytale: Theoxenia*, în *Myth, Symbol and Ritual: Elucidatory Paths to Fantastic Unreality*, Cambridge Scholars Publishing, 2016, în curs de apariție.
- Cioancă 2016b** – Cioancă, C., *Poetica reveriei: procreerea și nașterea miraculoasă a eroului din basmul fantastic românesc*, în *Acta Musei Caransebesiensis-Tibiscum*, nr. 6, 2016, Caransebeș, 2016, (în curs de apariție).
- Cioancă 2017** – Cioancă, C., *Istoria unei interdicții: a te uita în urmă. Prolegomene la un imaginar al basmului fantastic românesc* (în curs de apariție).
- Crețu 1980** – Crețu, V.T., *Ethosul folcloric – sistem deschis*, ed. Facla, Timișoara, 1980.
- Crețu 2010** - Crețu, Gr., *Basme populare românești*, vol. I-II (Ediție îngrijită de I. Datcu, I. Stănculescu, Prefață de I. Datcu), Ed. Saeculum I.O., București, 2010.
- DEX 2009** – *Dicționarul explicativ al limbii române* (ediția a II-a, revăzută și adăugită), Academia Română, Institutul de lingvistică „Iorgu Iordan”, Ed. Univers Enciclopedic Gold, București, 2009.
- Di Rocco 2007** – Di Rocco, E., *Io Tiresia: metamorfosi di una profeta*, Editori Riuniti, Roma, 2007.
- Evseev 1994** – Evseev, I., *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Ed. Amarcord, timișoara, 1994.
- Gorovei 2013** – Gorovei, A., *Credințe și superstiții românești* (ediție de Irina Nicolau și Carmen Mihalache), Ed. Humanitas, București, 2013.
- Hasdeu 2000** - Hasdeu, B.P., *Literatură populară. Basme populare românești* (Ediție îngrijită de Lia Stoica Vasilescu, Prefață de Ov. Bârlea), Ed. Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 2000.
- Herodot 1961** - Herodot, *Istorii*, vol. I-II (Vol. I, 1961 – trad., notițe istorice și note de Adelina Piatkowski, Felicia Vanț-Ștef; Vol. II, 1964 - trad., notițe istorice și note de Adelina Piatkowski, Felicia Vanț-Ștef), București, Ed. Științifică, 1961-1964.
- Homer 1959** – Homer, *Odiseea* (Trad. de G. Murnu, Studiu introductiv și comentarii de D.M. Pippidi), ESPLA, București, 1959.
- Jung 1940** – Jung, C.G., *Psychologische Typen*, Raschen Verlag, Zürich und Leipzig, 1940.
- Kerenyi 1967** – Kerenyi, K., *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*, Bollingen Foundation, New York, 1967
- Loraux 1995** – Loraux, N., *Untersuchungen zur Figur des Sebers Teiresias*, Tübingen, 1995.

- Matrian 1986** – Marian, S. Fl., *Basme populare românești* (Ed. îngrijită și prefată de P. Leu), Ed. Minerva, București, 1986.
- Mălușanu 2009** – Mălușanu, Elenna-Ioana, *Înfrângerea lui Samson în viziunea lui Rembrandt*, în *Caietele Institutului Catolic*, VIII, 2, 2009, p. 19-36.
- Nanu 1989** = Nanu, D. Al., *Basme, snoave și cântece populare*, în vol. *Folclor din Oltenia și Muntenia. IX. - Basme, legende, snoave și cântece populare românești* (Culegere de N.I.Dumitrașcu, D. Al. Nanu; Ediție îngrijită de V. Zamfir, Rodica Nanu), Ed. Minerva, București, 1989, pp. 125-334.
- Oprișan 2006** - Oprișan, I., *Basme fantastice românești*, vol. I-XI, Ed. Vestala, București, 2005-2006.
- Ovidius 1972** - Ovidius, P., *Metamorfoze* (Studiu introductiv, traducere și note – D. Popescu), Ed. Științifică, București, 1972.
- Păun, Angelescu 1989** - Păun, O., Angelescu, S., *Basme, cântece bătrânești și doine*, Ed. Minerva, București, 1989.
- Petridou 2016** – Petridou, Giorgia, *Demeter as an ophthalmologist? Eye-shaped votives and the cults of Demeter and Kore*, în Jane Draycott, Emma-Jayne Graham (eds.), *Bodies of Evidence: Ancient Anatomical Votives Past, Present and Future*, Routledge, London-New York, 2016, p. 95-111.
- Popescu 2010** – Popescu, N.D., *Carte de basme. Culegere de basme și legende populare*, în vol. *Basmele românilor*, V, Ed. Curtea Veche, București, 2010, p. 5-205.
- Rivière 2000** - Rivière, Cl., *Socio-antropologia religiilor* (Trad. de Mihaela Zoicaș), Ed. Polirom, Iași, 2000.
- Robea 1986** - Robea, M.M., *Folclor din Oltenia și Muntenia (IX). Basme populare românești*, Ed. Minerva, București, 1986.
- Ugliș-Delapeșica 1968** - Ugliș-Delapeșica, P., *Poezii și basme populare din Crișana și Banat*, Ed. Pentru Literatură, București, 1968.
- Vintilă-Ghițulescu 2015** – Vintilă-Ghițulescu, Constanța, *Patimă și desfătare. Despre lucrurile mărunte ale vieții cotidiene în societatea românească, 1750-1860*, Ed. Humanitas, București, 2015.
- Vlăduțescu 1998** – Vlăduțescu, Gh., *Ontologie și metafizică: presocraticii*, Ed. Paideia, București, 1998.

THE DEMISE OF THE IMPERIAL FANTASY

Nicoleta Aurelia MARCU¹

Abstract

It is said that all stories come to an end. The story of the British in India was not a common one. Kipling was part of this story and, like his countrymen, he really believed in this fantasy. This fantasy had very practical grounds and hid economic and political interests. However, this fantasy was soon to be confronted with a mirroring process involving the two cultures, the British and the Indian, whose proximity generated instances of hybridity and alterity that challenged the privileged position of the colonizers and eventually brought about the downfall of the imperial fantasy. It is true that Kipling believed in this fantasy, yet the real reason Kipling believed in and promoted was a humanitarian one.

Keywords: imperial, colonizers, colonized, liminality, hybridity

The characters that were also the authors of the Imperial fantasy left the scene of that far away realm long ago and others took their place. The former really believed in their fantasy and projected their dreams on those realms. Some of these dreams took shape and have endured until present; others have been inevitably diluted by history.

The Englishmen, the main characters of this fantasy, were to build up in the mountains pinnacles of power from where they felt morally entitled to rule, administer and uplift the inferior races whether they wanted it or not. For assuring the success of this project the British had to assure that their presence was permanent. Permanency involved perpetuation and this meant the creation of a self-sustained society for the rulers.

Consequently, apart from the men faithfully serving the Empire, the pinnacles soon hosted their women and children. Preservation and perpetuation of their identity necessitated landmarks to remind them who they were and what their role was. Official institutions were erected and for the education of the ruling offspring, schools were founded. After all, they were to carry on the duties of their parents and they were trained accordingly.

The burden of this project was heavy and in order to lighten its weight they relied heavily on the support of the subject races. The natives supported the British existence in the hill stations as they were doing all the menial work; they built roads, offices and schools. Yet their proximity to the British compounds was troublesome as any mixing with the Other would have spoilt the pure blood of the ruling race and wouldn't have justified their superior position. The reaction of the dwellers of the pinnacles of power was either to project their own dreams on them by envisaging them as noble savages that were guarding their gardens of Eden, or to distance from them by resorting to racial tropes by which natives were seen as subversive elements.

This distancing of the pinnacles of power made them even more appealing to the British community and at the end of the 19th century and the beginning of the 20th

¹ Assistant Prof, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

century they reached the highest reputation as social and political centers of the British in India. The fantasy thus became reality.

Kipling approved it, as he believed in its civilizing mission. In his poem "A Tale of Two Cities" he shows his conviction that "Still, for rule, administration, and the rest, / Simla's best" (Kipling, 2002, pp.62-63). But he also observed and criticized fissures of this fantasy: corrupted officials who were supposed to be strong pillars of the pinnacles, like the 'Strong Man' of the Government in "Consequences" who didn't reject an appointment to the Foreign Office, although he knew it had been by black favor. Corruption existed although Churton, the Assistant Commissioner in "The Bisara of Pooree", "was not brought up to believe that men on the Government House List steal - at least little things" (Kipling, 1994, p.266). Threats were coming not only from the inside of the British community but also from the outside.

If the native laborers could be confined in spaces that didn't threat the security of the British areas, this was no longer the case of upper and middle class Indians who, by their social status could have claimed a position within the closed and exclusivist hierarchy of the British society. Moreover, the much more entitled princes and professionals who were coming to the hill stations were adding further concerns to the British regarding the preservation of their community.

Seeing that they no longer enjoyed exclusivity in those spaces, which were their own creation after all, the characters that began the story of the hill stations felt betrayed and gradually left the realm of their imaginations, parting with their dreams, too. They couldn't stand any other position but that of rulers because they hadn't been taught otherwise.

The Indianization of what once were landmarks of empire was an irreversible and inevitable process. The British made hill stations so attractive that they didn't realize what the other side of the coin would be like. Hill stations became attractive for the Indians, too. Lawyers, doctors, civil servants, merchants and other Westernized Indians were attracted to the hill stations in great number. Kipling's snide remark in his poem "A Tale of Two Cities", "the Babu...stealing to Darjeeling" evidenced the hill stations' popularity among the educated natives, and not only. Although efforts were made to prevent the access of Indians to the British residential areas, Indian visitors continued to come, they bought properties and the situation changed so much that as an irony "by 1920s several hotels catered exclusively to orthodox Hindus and Muslims." (Kennedy, 1996, p.211). Servants turned into masters and there was no coming back.

The far-away land of the British fantasy was probably what lured the ruling people there. The aloofness of the highland area inspired them feelings of purity, power and endless bliss. They came to associate these characteristics with their status in the subcontinent and therefore they saw these places as ideal locations to build up their fantasies.

The same appealing character lured the Indians, who, like the British, were searching for places of relaxation in order to escape the routine of their work and to enjoy

the fresh and cool air of the hills. The guidebooks before the independence present Darjeeling as a heavenly region where “the voice of the silence from afar will whisper into your years and your fancy will lift you up on its wings and carry you to a region of heavenly ecstasy conjuring up an unspeakable sense of the Infinite glory of the Great Unseen Hand behind.” (Kennedy, Dane, 1996, p. 213).

If we compare this description with a commercial from the Internet we can see that the same scenic ‘points’, which once the British admired, which were then magnets for the Indians, bear the same appealing function at present no matter the type of public they address: “Darjeeling conjures visions of serenity, of vibrant green hills steeped in splendor, a land of breathtaking beauty crowned by the majestic Himalayas. Darjeeling is one of the most magnificent hill resorts in the world. This heavenly retreat is bathed in hues of every shade. The flaming red rhododendrons, the sparkling white magnolias, the miles of undulating hillsides covered with emerald green tea bushes, the exotic forests of silver fir - all under the blanket of a brilliant azure sky dappled with specks of clouds, compellingly confounds Darjeeling as the ‘Queen of Hill Stations’” (All India Travel Guide).

The British lived with the illusion that those places were impenetrable. That was their mistake. Kipling approved the separation that the British were determined to maintain, but his writings give several accounts of blurring the dividing line between the world of the colonizer and that of the colonized. Apart from their function as simple accounts of facts, they were also intended to warn about the interference of the Other into the space of the colonizing Self. The British perceived this as threatening and soon they were packing their bags and were leaving for Home.

As the British were emptying their spaces, the Indians were soon filling them. They bought properties from the British and send their children to the British schools. The British, on the other hand, because of the lower costs of traveling to Britain, preferred to educate their children in England. The transfer of the capital of India from Calcutta to Delhi (1911) was a strong blow especially to Simla because the officials had to transfer their seasonal headquarters to the new quarters in Delhi. During the WWI Simla seemed to revive by sheltering a large number of women and children, yet this was just temporary because after the war they went back Home.

The fantasy seemed to come to an end: the director that staged the whole fantasy was leaving and the main characters were following him, yet the setting remained. Although the setting seemed to have lost its magic for the British, its appealing character endured and the end of the British rule didn’t mean the end of the hill stations.

Renewing forces were coming from the world beyond the pale. Independence dawns finally arose; the Indians took over and filled the cast of the story of the hills. They were lured just like the British and are still being lured to these sites. The spirit that gave life to the ‘once upon a time’ fantasy of the British is probably what attracts them there. Their spirit made Kipling call them “the only existence in this desolate land worth the living” (Kipling, 1947, p.27).

They represent a different world, set apart from the plains, a world where generally accepted conventions simply cannot apply. As Kipling himself observed, “Simla is a strange place and its customs are peculiar...There is no law reducible to print which regulates these affairs” (Kipling, 1947, p.37). This unlikeness is what made hill stations so appealing to Kipling’s contemporaries, a legacy they passed on to their followers.

If one wants to set up on a journey to the hills, he/she will find there millions of summer visitors squeezing into the stations’ malls and shops and hotels, seeking relaxation, communion with nature, or adventure. They stroll on the malls of a once exclusive community, row on the lakes or go on short excursions. The hills are the same sites of escape, ideal for honeymoons, places of romance. The spirit of the hill stations has endured. Now they are places where landmarks of former Western authority coexist with the humming mazes of the bazaars.

Bibliography:

Dane Kennedy, *The Magic Mountains*, Kennedy, Dane, *The Magic Mountains*, University of California Press, Berkeley, 1996

Rudyard Kipling, *The Complete Verse*, Kyle Cathie Publishing, London, 2002

Rudyard Kipling, *Plain Tales From The Hills*, Penguin Books, London, 1994

Rudyard Kipling, *Wee Willie Winkie and Other Stories*, Macmillan, London, 1947

All India Travel Guide, <http://www.all-india-travel-guide.com/darjeeling-travel/darjeeling-glance.html>, last accessed on the 10th of February, 2017)

THE EMERGENCE OF GLORIA NAYLOR'S SHORT STORY CYCLE *THE WOMEN OF BREWSTER PLACE*

Corina LIRCA¹

Abstract

The paper is concerned with Gloria Naylor's choice to write this book in the form of a short story cycle, a fictional mode which implies a set of narrative and structural principles meant to provide unity and coherence quite distinct from those specific to other fictional modes.

Keywords: Gloria Naylor, *The Women of Brewster Place*, short story cycle, textual gaps

Gloria Naylor's choice to subtitle *The Women of Brewster Place* "A Novel in Seven Stories," indicates that her work should be associated with two literary genres, although in an interview she declared that for her this book is not a "real novel [but it is] made up of interconnected short stories" ("A Conversation", 582). As a result, a better understanding of the book is that of a short story cycle, a fictional mode whose conventional form is that of a volume made up of a number of texts which can be comprehended and felt as complete when taken independently, but which form a unified whole because they are published together and have at least one clearly established criterion: the same setting, and/or fictional world, and/or set of characters, and/or themes, and/or patterns of imagery.

Why did Gloria Naylor opt for the fictional mode of short-story cycle? First, we should take into account the age she was writing the volume at – her early twenties, when she was clearly an aspiring writer in search for her voice and artistic recognition. By choosing this mode she clearly opted for the association of her young writerly self with a long and valuable list of European and American male writers, such as Geoffrey Chaucer, Franz Kafka, Washington Irving, William Faulkner, Sherwood Anderson, John Updike, Tim O'Brien, Robert Olen Butler etc., who had many times chosen to write story cycles rather than novels.

A second reason she might have had is in direct connection with the period of time she wrote the book in: the 1970s – 1980s, still a period of hectic and incoherent life dynamics, the height of the Western postmodernist movement. One of the characteristic features of postmodernism is the celebration of the fragmentation of the world/self/genre etc. (as opposed to modernism which mourned the same condition). To opt for the episodic mode of literature in this period meant to choose a method that reflects the psychology of postmodern life (limited time resources, short attention and patience span, the need for immediate gratification etc.) much more accurate than would the lengthy flow of fiction characteristic to long prose.

¹ Assistant Prof, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Thirdly, her choice of genre had to do with the fact that the short story cycle was a vibrant fiction mode for writers of minority origin in the 1980s, especially female writers, such as Louise Erdrich the author of *Love Medicine* (1984) depicting a Native American perspective, Sandra Cisneros portraying the Latino society in Chicago in *The House on Mango Street* (1984), Jamaica Kincaid with *Annie John* (1985) describing the coming-of-age experience of a girl living in the Caribbean, and Hisaye Yamamoto with *Seventeen Syllables* (1985) exploring issues of second-generation Japanese immigrants to America. There is little doubt that Naylor aspired to belong to this trend of hyphenated-origin women writers who chose to write story cycles instead of novels because they belonged to an ethnic and gender environment in which the oral tradition of tale telling is a familiar and natural form of expression.

On the one hand, Gloria Naylor, a writer of African-American origin, also studying at the time for a master degree in African-American studies made it her aim to explore and depict stories in the style and the vein of the community she was so fond of. There is a special significance of cycles to black culture identified by James Snead according to whom while repetition is a pervasive and necessary condition in all cultures, the black culture particularly emphasizes cycles in every aspect of life (biological, agrarian, ritual, and artistic) and cherishes the balance such repetition brings and the foregrounds the value of a new and abrupt start in the middle of things. By contrast, the Europeans tend to emphasize linearity and teleological progress. Thus, according to Snead:

black culture highlights the observance of such repetition, often in homage to an original generative instance or act [...] In black culture, repetition means that the thing circulates [...] [that] there is an equilibrium. In European culture, repetition must be seen to be not just circulation and flow but accumulation and growth. In black culture, the thing (the ritual, the dance, the beat) is 'there for you to pick it up when you come back to get it.' If there is a goal in such a culture, it is always deferred; it continually 'cuts' back to the start, in the musical meaning of 'cut' as an abrupt, seemingly unmotivated break (an accidental *da capo*) with a series already in progress and a willed return to a prior series" (qtd Kelley, xviii).

This distinction of Snead offers an explanation to why there is a propensity towards repetition cycles in African-American, and therefore it is relevant to our understanding of Naylor's choice.

On the other hand, we should not forget that we are dealing with the literary production of an African-American *woman* writer, who has no choice but to delve into the complex interactions of ethnicity, gender and individual identity, and she does it so by appropriating the female oral tradition of bonding and inclusion, in the form of quilting tales, fireside stories, lullabies etc. One more reason for Naylor's attraction and choice for the fictional mode of story-cycle.

Finally, biographical and book market circumstances also determined the choice for a short-story cycle: Gloria Naylor's first book *The Women of Brewster Place* (1982) is built upon and came out after the successful publication of two stories. The first piece, a short story titled "A Life on Beekman Place", was published in March 1980 in *Essence* magazine,

while Naylor was a Brooklyn College undergraduate; the second short story, “When Mama Comes to Call” appeared in the same magazine two years later, while Naylor was doing graduate Afro-American Studies at Yale University. It was easier for Naylor as a young writer to establish herself by writing stories for magazines and then to assemble them in order to create a cycle.

Adopting the fictional mode and convention of short story cycle provided Naylor with a set of narrative and structural principles and characteristics² quite distinct from other fictional modes. Because a story cycle contains a number of text-pieces that are whole if taken as individual works of fiction but together create a larger imagined universe and a more comprehensive and complex textual vision and narrative structure, the story cycle entails a number of deviations/experiments in form and content from what either a novel or an individual story involves. Gloria Naylor’s *The Women of Brewster Place* fully allows all of them, as we will see further.

The most conspicuous deviation from the norm of a conventional book-length narrative is in the text’s chronological pattern. Where the conventional novel follows the direct causality pattern of the events featured, mimicking real/objective time experience, and moving forward toward a conclusion, the story cycle experiments with narrative chronology, abandoning linear order progressing chaotically and nondirectionally, going forward and backward with every text it includes. Gloria Naylor too with the arrangement she decided on defies linear structure in exchange for a chronology of events that is, not necessarily random, but less discernible. Apart from the first character story (“Mattie Michael”) and the last two short stories (“The Two” and “The Block Party”), which clearly depict the very first and the very last events in all the cycle, the rest of the subplots do not have either the time or the order clearly stated and, in general, could have occurred in any other order, in other words Naylor’s juxtaposed arrangement does not suggest an overt organization.

Another deviation is in connection with closure and denouement. A conventional novel is wound-up once at its end, while in a cycle each text-piece has its own mid-bookend in that it reaches a denouement which provides a certain level of closure. In addition, the story cycle requires that some larger design lingers unsettled, so that the individual stories act like pseudo-chapters of a novel and thus propel the reader forward to the very end of the volume which provides closure at a grander level. With Naylor too this deviation is observable. All text-pieces have their own satisfactory closure. All seven women depicted by Naylor find themselves, at the end of their individual story, defeated (and resigned) in the last place that life will take them: the slum tenement building on the dead end street of Brewster – Mattie Michael has lost her home to her much loved, but errant son; Etta Mae Johnson has wasted her life in numerous dead-end affairs; Kiswana Browne, a middle class offspring, has chosen to live in Brewster Place in a failed attempt to make a contribution to the welfare of her fellow Afro-Americans; Lucielia Louise Turner

²Karen Castellucci Cox in her *Magic and Memory in the Contemporary Story Cycle: Gloria Naylor and Louise Erdrich* offers an excellent explanation of story cycle particularities, and so does Ian Reid in *The Short Story*.

has lost the will to live, after losing one pregnancy to an abortion and her remaining toddler to a tragic accident, while making a chain of compromises to save her marriage (she seems to be the only one away from the place at the end of the book); Cora Leech has isolated herself from her family and community conceiving child after child; "the two" (Lorraine and Theresa) have had their lives destroyed in the process of trying to work out a life together closeted from the homophobic world. It is the hope that there is an end to the pain and suffering represented in each story of the cycle that propels the reader's interest forward, but the general story culminates with only a false fulfilment of this hope: a dream vision of the community healed and rebuilding itself; this is not the actual end of the cycle – the conclusion of Naylor is that in her imagined world the poverty is crushing and the personal tragedy is overwhelming.

A third deviation is the breadth of gaps and the necessity of bridges in order to negotiate them. In a traditional novel, readers are conditioned to discover through careful reading the cause of any given event or detail. With story cycles readers may never find answers and satisfaction on particular points, and then the reading task entails negotiating gaps between stories, where unifying elements are either scarce or absent and where there are abrupt shifts in time, place, and perspective. In general, breaks affect unity and coherence and force readers to generate significance:

We must learn to read associatively, looking for meaning in each discrete story which can add to the whole but which need not follow the same narrative rules as other pieces of the text. Yet it is this urge to 'author' the elusive blank spaces and thus neatly connect all the stories that makes reading a story cycle feel at first foreign and disjointed, until we have freed ourselves from the impetus to organize and can allow the gaps to co-exist with the story. (Cox 158)

Depicting seven equally important characters, *The Women of Brewster Place* only catches fragments of their lives rather than whole pictures and entails numerous textual gaps. Naylor brings into focus each character briefly only to move on to another character in the next unit of the book and thus she bombards readers with a multitude of experiences. She shifts place, time and perspective completely without providing all the answers, without allowing readers to experience minutely the life of a certain character. It is no wonder then that readers end up having multiple unresolved questions, such as how the lives of Basil, Lucielia Louise Turner or Theresa came about (as these disappear from the text without warning). The fact that there are significant gaps readers must negotiate in moving further to encompass the growing group of characters, experiences, and perspectives, would have made the experience of reading *The Women of Brewster Place* more akin to that encountered when reading a story collection, if Naylor had not decided to add a number of bridging elements (such as the character of Mattie Michael, as the backbone of the community, or the theme of lost dreams and the dream motif) or had not wished to make the book circular and then close the aesthetic circle by providing some final connection between the characters and the loose plot, in adding three texts to the book "Dawn", "Dusk" and The Block Party." Thus, she reconciled openness of experience with

the formal necessity of roundness and coherence, and that causes us to invest interest in the community of Brewster Place as a whole rather than in any of its individuals.

Fourthly, a major deviation from the norms of a typical novel is narration. Story cycles make use of “multi-faceted narration” in which either several characters do the storytelling in turn or a third person narrator shifts character alliances with every new character it introduces. Either way, upon turning to the next story in the sequence, readers are to deal with not just a shift in time or place but a new narrative conscious (and voice). For that reason, a story cycle tends to reflect many individual consciousnesses at once. “Story cycle expeditions into the consciousnesses of many characters require new textual structures that borrow from the genres of the short story and the novel, while reformulating those models in unrecognizable configurations designed to upset the systematic codes readers apply to order fictional worlds.” (Cox 160)

As far as narration technique is concerned, in *The Women of Brewster Place* a noncharacter (heterodiegetic) narrator reports the elements of the hectic narrative world and, in the words of James Phelan, such narrator acts as our “lens on the story world” (116) providing their own slant (angle of reporting and set of attitudes), which ultimately influences how audiences perceive that world (115). However, more often than not the narrator chooses to offer the angle of vision of the protagonist and not only, the narration leaving the narrator’s perspective for the characters’ (i.e. there is a focalization shift) and then the audience get to hear the voices of the focalizers. By shifting focalization, what Naylor achieves is a balanced view of the course of events, but her ultimate goal with the overall treatment of every topic is to manipulate her audience into sympathizing with every character. Moreover, Naylor’s handling of narration technique with everything it involves (discourse, focalization, voice etc.) is meant to gain full control over the effects of the narration on the axis of ethics and evaluation. She controls how these women comes across.

To conclude, by rejecting the norms of streamlined narrative where all events are accounted for and adopting a random structure and a roving narrative voice, any writer taking up the cycle structure has found that it is much freer, as the form which breaks out of an individually focused narrative to mirror an oral tradition of communal - and thus participatory - storytelling, is better furnished to inscribe and revise various public and private stories. They employ the story cycle form to articulate new ways of imagining historically fixed narratives, freeing their fictions to tell a different story about lost lives. Naylor herself has stated that her text fulfilled a desire to make visible those whom society keeps invisible (Matus 51). She has also explained that “when black Americans and women found their way into the institutions, we realized that there was another history, other meanings... What is so rich about it, I think, is that the black woman brings both her history as a black person and her living reality as a female” (Carabis37). Naylor’s choice to write a short story cycle was also determined by the fact that her stories do not encounter a reading community that wholly reflects her background or cultural tradition,

and the hybrid construction of the story cycle helps to guide a diverse audience through the vagaries of cultural interpretation and of historical revision.

Works cited

- Carabis, Angel. "Interview with Gloria Naylor." *Belles Lettres* Spring 1992
- Cox, Karen Castellucci: *Magic and memory in the contemporary story cycle: Gloria Naylor and Louise Erdrich*. *College English* (60:2) [Feb 1998], p.150-172.
- "Gloria Naylor and Tony Morrison: A Conversation." *Southern Review* 21 (1985): 567-93
- Ingram, Forrest: *Representative Short Story Cycle of the 20th Century*. Paris and The Hague: Monton, 1971
- Kelley, Margot Anne. *Gloria Naylor's Early Novels*. Gainesville: University Press of Florida: 1999
- Matus, Jill L.: *Dream, Deferral, and Closure in The Women of Brewster Place*. *Black American Literary Forum*, Vol. 24, No. 1, (Spring, 1990), 49-64
- Naylor, Gloria: *The Women of Brewster Place. A Novel in Seven Stories*. New York: Penguin Books, 1985
- Phelan, James. *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- Reid, Ian: *The Short Story*. London: Routledge, 1994

SLOGAN LOCALISATION AT WORK: THE REXONA WEBSITE

LAKO Cristian¹

Abstract

Websites are the main PR tool of today's companies as they can be employed to broadcast information on products, events or news and keep customers close. However, each market needs to be catered for individually, even when they share the same language.

Keywords: website localisation, website marketing, explicitation, coinage, slogan translation, slogan adaptation, slogan localisation

In previous papers (Lako, 2013, 2014) I argumented that in many cases there is no translation process involved in the case of various global markets that still share the same language. So *slogan translation* is not appropriate to encompass this phenomenon. US, UK, Australian or any other English language version websites often display different message. While the message can be unitary on all the markets, the wording may be different. That is, while the purpose of the message is the same, the semantic realisation is different. So this could be considered text adaptations to the different markets. Some website use coinage, others explicitation, and some both coinage and explicitation. However, different markets regulate advertising differently, and, furthermore, advertisements and slogans are produced considering general cultural and psychological profile, legal aspects and buying power. Therefore it is more appropriate to use the *slogan localisation* syntagm. In the following pages I analyse the homepages of several national Rexona websites.

Case study: Rexona is British-Dutch brand owned by Unilever, and it stands for a range of deodorant and antiperspirant products. These products are branded as Rexona in most countries, but as Sure in the U.K., Ireland and India. In the U.S. and Canada it is marketed as Degree. For the sake of simplicity I will focus this time on the main web page and product advertised and its textual representation for each of the country websites. The study was conducted in July 2016.

REXONA - Website analysis: English²

USA - THE WORLD'S NO. 1 ANTIPERSPIRANT Body-responsive antiperspirant technology. Available in a range of formats for men and women.
UK - THE WORLD'S NO. 1 ANTIPERSPIRANT Body-responsive antiperspirant technology. Available in a range of formats for men and women.
Can - THE WORLD'S NO.1 ANTIPERSPIRANT <u>Intelligent</u> , body-responsive antiperspirant technology. Available in a range of formats for men and women.
Aus - THE WORLD'S NO.1 ANTIPERSPIRANT* <u>Intelligent</u> , body-responsive antiperspirant deodorant technology. Available in a range of formats for men and women. * <u>based on volume sales</u>

¹ Assistant Prof, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

² my underlining to point out differences

Nz - **THE WORLD'S NO.1 ANTIPERSPIRANT*** Intelligent, body-responsive antiperspirant deodorant technology. Available in a range of formats for men and women. *based on volume sales
 Ph - **THE NO.1 DEODORANT** Patented Motionsense technology, that is activated by movement. Available in range of formats for Men and Women.

Regarding the English versions, Interestingly, the Can, Aus and NZ websites use the adjective *Intelligent* as a further persuasive term for their product, and the *based on volume sales* used as argument for the chosen slogan (The No.1 deodorant).

The English version of the website for the Philippines uses a rather different slogan *THE NO.1 DEODORANT Patented Motionsense technology, that is activated by movement*, text used by the other English websites in an explanatory context. Also, the first letter of *men* and *women* are capitalized.

REXONA - Website analysis: German

DE - **DIE NR.1 DEOMARKE DER WELT** Intelligente, auf den Körper reagierende Antitranspirant-Technologie. Erhältlich in einer großen Auswahl an Produkten...
 AT - **DIE NR.1 DEOMARKE DER WELT** Intelligente, auf den Körper reagierende Antitranspirant-Technologie. Erhältlich in einer großen Auswahl an Produkten...
 CH - **DIE NR.1 DEOMARKE DER WELT** Intelligente, auf den Körper reagierende Antitranspirant-Technologie. Erhältlich in einer großen Auswahl an Produkten...

All German versions are similar, and because of text length *for men and women* is not displayed in the main text but only when clicked. The adjective *Intelligente* is also used.

REXONA - Website analysis: Spanish³

ES - **REXONA, EL DESODORANTE NÚMERO 1 DEL MUNDO**** Tecnología *Motionsense*™. Disponible en una amplia gama de formatos para hombre y mujer. (**Líder mundial en ventas de desodorantes. Fuente: Nielsen, MAT Diciembre 2014)
 US - **EL ANTITRANSPIRANTE NÚMERO UNO EN EL MUNDO** Tecnología antitranspirante que responde a las necesidades del cuerpo. Disponible en una gama de productos para hombres y mujeres.
 MEX - **REXONA®, EL ANTITRANSPIRANTE NÚMERO UNO DEL MUNDO** Tecnología antitranspirante inteligente, sensible al cuerpo. Disponible en una gama de formatos para hombres y mujeres

Before looking into the differences, it has to be mentioned that many brands begin to acknowledge the Spanish speaking population living within the borders of the US, hence the US Spanish version and Rexona is no exception.

For the European Spanish version the advertiser uses a coined word, as for the website for Philippines, *Tecnología Motionsense*™, whereas the US and the Mexican Spanish versions use the explicitation versions of the concept, the same as with the most of the English versions and all of the German versions: *Tecnología antitranspirante que responde a las necesidades del cuerpo, Tecnología antitranspirante inteligente, sensible al cuerpo, Intelligent, body-*

³my underlining

responsive antiperspirant deodorant technology, Intelligente, auf den Körper reagierende Antitranspirant-Technologie.

Also, notice that there is no brand name in the slogan of the American Spanish version. The European Spanish website adds to its slogan a very powerful argument to its message: *Líder mundial en ventas de desodorantes. Fuente: Nielsen, MAT Diciembre 2014.* Such an argument has the role to determine potential buyers that the product has a proven history or to reassure existing buyers of the quality of the product.

REXONA - Website analysis: French

FR - **LE DÉODORANT N°1 DANS LE MONDE**¹ Des formules anti-transpirantes conçues pour vous. Une grande variété de formats, pour femmes et pour hommes. (1 Leader mondial du marché déodorants en ventes volume annuelles cumulées en 2014 en HMSMHD – Rapport Nielsen du 16 mars 2015. Leader mondial du marché déodorants en ventes volume annuelles cumulées en 2014 en HMSMHD – Rapport Nielsen du 16 mars 2015.)

CAN - **L'ANTISUDORIFIQUE NO. 1 AU MONDE** Un antisudorifique intelligent et qui répond aux besoins du corps. Disponible dans une variété de formats pour hommes et femmes.

The French versions use different explicitation versions *Des formules anti-transpirantes conçues pour vous* vs. *Un antisudorifique intelligent et qui répond aux besoins du corps*. European French also makes use of a Nielsen report, and even provides more details on it. It is also interesting to notice that the part that refers to the public target all websites say *for men and women*, in each of the particular language. European French is the exception. The text says *pour femmes et pour hommes*.

REXONA - Website analysis: Romanian, Hungarian, Portuguese

RO - Deodorantele antiperspirante Rexona Women ofera 48 de ore de protectie antiperspiranta eficienta. In plus, Rexona Women are un beneficiu unic - MotionSense System™ - microcapsule care elibereaza prospectime la ficare miscare.

HUN - **ÉLJ TÖBBET a Motionsense™-szel!** Az új technológia mozgás hatására aktiválódik. Több mozgás, nagyobb hatékonyság.

PT - **FAZ: MAIS com motionSENSE™**, uma nova tecnologia que é ativada sempre que te moves. Quanto mais te moves, mais protegido ficas.

In the case of the Romanian, Hungarian and Portuguese websites, the design is similar among the three but completely different from the others mentioned previously, showing more animations, and more information, The top product is not always *motionSense* (with various text capitalization). Also products for men and women are presented separately. There does not seem to be a slogan for Romanian, which in all other cases is also marked graphically through an all caps technique. The text is a combination of explicitation, coinage and details (48 hours, microcapsules etc). Hungarian and Portuguese use the coined words in the slogans and explicitation further on. Romanian refers strictly to women.

Further general observations:

- There is product label information on the US website
- Women and men (reversed order of the nouns in the case of European French, Romanian and Portuguese) but not in the case of Canadian French and all the other
- For Hungarian and Portuguese versions the idea of “for women” and “for men” is expressed only graphically
- User interface and websites may be different from country to country, as changes start from larger markets to smaller ones (see Ro, Hu and Pt websites which at the time of conducting the study had a different design and layout, but now they are all the same)
- German main web pages are the only one to display information about “**REXONA OHNE ALUMINIUMSALZE**” (WITHOUT ALUMINIUM SALTS)

Conclusions:

The Rexona website versions show that while the same range of products are being advertised, the slogans used are similar as purpose but the wording is different even when the same language is used (English, Spanish, French, Spanish, but not in the case of German). Legal requirements (the US English uses labels), health related regulations (German, WITHOUT ALUMINIUM SALTS), statistical data (Nielsen), economic arguments (*based on volume sales*), and different linguistic realisation (explicitation vs coinage), make up the localisation complex. Therefore, slogan and advertising localisation is an appropriate syntagm.

Bibliography:

Lako, Cristian, 2014, *Is It Gilt All The Way, When It Comes to Website Localization?* Studia Universitatis Petru Maior. Philologia, 16, 2014

Lako, Cristian, 2013, *Which Way Website Localization: Translation or Copywriting?* Studia Universitatis Petru Maior. Philologia, 14, 2013

Internet sources:

Rexona.com and all the other national Rexona websites.

***La Echinox, în atelier. Corespondență Marian Papahagi-Ion Pop. 1969-1981* (Ediție îngrijită și cuvânt-înainte de Lucia Papahagi), prefată de Ion Pop, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2015**

Revista *Echinox* a fost, într-o vreme a alienării și dogmatismului comunist, un spațiu al libertății de gândire și de creație, în care s-au conturat vocații și s-au consolidat modele, în care s-au deschis orizonturi spirituale și s-a configurat o anume disciplină interioară, alcătuită din lecturi și fervori, din rigoare și spirit ludic, din fermitate a opțiunilor și exercițiu al dialogului autentic. *Echinox*-ul a oferit șansa unei maturizări graduale, prin cultul valorilor autentice, într-o ambianță stimulatorie, în care liberul schimb de idei se impunea ca privilegiu al unei esențiale distincții între valoare și nonvaloare, între mistificare și adevăr estetic. Ucenicie, efervescență și spirit constructiv, exercițiu de receptare adecvată a valorilor și simț al responsabilității, încredere în sine și în forța culturii de a modela personalitatea umană, iată câteva dintre însușirile pe care cei care au trecut pragul redacției le-au deprins în atelierul *Echinox*-ului. Să observăm, ca semn al „clasicizării”, apariția, în ultimii ani, a unor cărți, dicționare, antologii despre fenomenul literar *Echinox*. Cele mai semnificative sunt cele semnate de Petru Poantă (*Efectul „Echinox” sau despre echilibru*, 2003), Nicolae Oprea (*Literatura*

„Echinoxului”, 2003) sau Ion Pop (*„Echinox”. Vocile poeziei*, 2008). Instructive, utile, relevante, pentru istoria revistei și pentru reconfigurările sale, sunt *Dicționar Echinox (A-Z). Perspectivă analitică* (coord. Horea Poenar, 2004; ediția a II-a, Pitești, Editura Paralela 45, 2008), *Revista Echinox în texte. Gândirea socială. Antologie (1968-1990)* de Traian Vedinaș, 2006 sau *Bábel/Tornyán. Antologia textelor în limba maghiară apărute în revista Echinox. Culegere de texte de Mihály András Beke și François Bréda* (1983).

Volumul *La Echinox, în atelier. Corespondență Marian Papahagi-Ion Pop. 1969-1981* (Ediție îngrijită și cuvânt-înainte de Lucia Papahagi, prefată de Ion Pop, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2015) întregeste spectacolul edificării revistei „Echinox” și al consolidării unor entuziasme, temeri, aspirații și deziluzii legate de „funcționarea” publicației studențești de la Cluj. În scrisori, se vedește, încă de la primele, un orizont al afinităților electivă, marcat mai întâi de o adresare solemn-protocolară, devenită apoi afectuoasă, prin care cei doi tineri intelectuali își comunică idei, aspirații, lecturi, elanuri intelectuale, în frazare suplă și densă, austeră. Deficitul de umor, pe care îl semnalează Ion Pop în prefață, referindu-se la propriul său temperament intelectual, e compensat de exercițiul ideatic ferme, eliberate de iluzionări, dar marcate, în schimb, de verva eficacității culturale. Foarte semnificative sunt notațiile de vibrație afectivă, cu

rezonanță autoreflexivă, în care timbrul scrisului epistolar e încărcat de o melancolie austeră și de tentația asumării unui trecut revolut, cu irizări ale himericului („am avut zile în care singurătatea mi s-a părut insuportabilă și orice gând întors către o imagine în care am investit suflet, rămasă într-un trecut, se dilata teribil, câștiga o însemnătate ce n-aș fi bănuț-o altă dată. S-a întâmplat astfel ca și micile și marile tristeți provocate de lipsa ecoului din partea celor cărora le scriam să devină copleșitoare adeseori, cu atât mai mult în cazul unor prieteni dintre cei mai apropiați”).

Dominant în paginile cărții este sentimentul comuniunii, al solidarității, ce îi leagă pe cei doi intelectuali, atașați deopotrivă de idealul formării proprii, dar și de devotamentul față de proiectul echinoxist. Nu lipsesc umori de moment sau reacții la adresa contextului istoric restrictiv, impropriu actului de cultură autentic. Atașamentul față de *Echinox* îl va determina pe Marian Papahagi să se alăture lui Ion Pop la conducerea revistei, fapt notat cu simplitate, în formulări sugestive, ilustrative pentru spiritul de colegialitate deplină ce îi anima pe cei doi scriitori, aflați într-o perpetuă confruntare cu pericolele, amenințările și agresiunile cenzurii: „Înțeleg viitoarea formulă ca o dirigență colegială în care, firește, vei putea lua absolut orice hotărâre vei crede de cuviință, ca unul mai cu experiență și mai «literat» decât ceilalți, subsemnatul inclus. Cred că împreună vom putea duce foarte bine revista, și nu te teme, nu vei răpi nimănui nici un laur ca director al revistei. Asta în

primul rând. E evident că la început va trebui să-mi spui toate tainele profesiei de care eu prin forța lucrurilor m-am îndepărtat. Odată învățat, mă voi ocupa eu de toate formalitățile și săcăielile. Nu mă lua drept unul care vrea să facă pe emotivul. Am un plan pe care îl cred destul de bine pus la punct de organizare a redactorilor, fără nici un totalitarism din parte-mi și cu singurul scop al unei distribuirii cât mai egale a responsabilităților. N-am nici o veleitate de tiran conducător, dar nici de apostol, și mă închin în momentele fericite de ieșire din abulie la niște zei ai organizării care, între noi fie zis, sunt și ei necesari”. Marta Petreu sublinia, într-un text publicat în *Apostrof*, rolul, locul și importanța grupării echinoxiste, dar și relevanța acestui volum care consemnează începuturile efervescente ale grupării și ale revistei: „Pentru cei care i-au cunoscut și-i cunosc pe protagoniști, cartea este ca madlena lui Proust. *Echinox*-ul a fost a doua mare «rodire» a universității clujene, după aceea din anii războiului mondial, a Cercului Literar, promoții întregi de oameni ai scrisului – de la ficțiune la istoriografie, de la filologie la filosofie, de la oameni de presă la sobri cercetători – s-au format în școala lui veselă: căci era vesel la *Echinox*. Volumul alcătuit de Lucia Papahagi și prefăcut de Ion Pop aduce dovezi despre peripețiile și spiritul începuturilor, despre slalomul printre obstacole politice și administrative pe care au fost constrânși să-l facă «șefii» de la *Echinox* pentru a menține revista în viață; ei au fost obligați să navigheze nu numai printre piedici instituționale,

naționale și locale, ci și printre intrigile, născute adesea din invidie, locale.”

Importanța spirituală și afectivă a *Echinox*-ului pentru Ion Pop și pentru Marian Papahagi e uriașă, iar epistolele relevă detalii, fragmente, fulgurații cu privire la acest atașament, instruind, explicit și implicit, despre devotamentul *sansrivages* față de ideea de cultură autentică și față de libertatea de expresie. Cu atât mai mult cu cât, la un moment dat, s-a vorbit chiar despre posibilitatea desființării revistei *Echinox*, într-un context în care ingerințele politicului se manifestau cu maximă agresivitate asupra publicațiilor literare românești. Scrisorile capătă, acum, un ton al urgenței și al panicii, în fața unei astfel de posibilități nefaste, după cum dezvăluie și nebuloasa de zvonuri, dezinformări care circulau în epocă despre destinul grupării și al publicației studențești clujene. Cu spirit de echilibru, cu tact, Marian Papahagi caută să limpezească anumite temeri excesive ale lui Ion Pop despre soarta revistei („Sper că nu te îndoiești de obiectivitatea mea: de aici plecând, o să-ți spun că m-au mirat nespun o seamă de lucruri pe care le-ai scris în scrisoare, la care faci aluzie, căci nu cred că ți-au fost înfățișate exact. Oricum, cei care ți-au scris de moartea *Echinoxului* și bucuria foștilorechinoxști la acest eveniment au avut timp s-o facă fiindcă n-au trebuit să acționeze pe cât posibil ca acest lucru să nu se întâmple”). Roman epistolar al unei prietenii spirituale, în care disciplina, rigoarea, ordinea lui Ion Pop se întâlnește cu erudiția și fervoarea ideatică, nu lipsită de accent ludic, a lui Marian Papahagi, *La Echinox. În atelier* e o carte

de exemplară exigență ideatică și afectivă, lipsită de stridențe ale subiectivității, carte în care verva construcției culturale, efervescența trăirii ideatice se îmbină cu încrederea și intransigența edificării propriului destin intelectual.

Iulian BOLDEA

Attila Imre, *Traps of Translation, A Practical Guide for Translators*, Editura Universității Transilvania Brașov, 2013

Traps of Translation, cartea iscălită de domnul profesor Attila Imre apare la Editura Universității Transilvania Brașov în anul 2013. Este o carte scrisă în întregime în limba engleză și, deși pare a fi o capcană, dacă ar fi să luăm în considerare titlul (trap = capcană), ea este, de fapt, ca o cutie de unelte, ca un set de prim ajutor care ne ajută tocmai să evităm să cădem în capcana pe care fenomenul traducerii ni l-ar putea întinde. Analogia cu o cutie de unelte, care ne duce cu gândul la sectorul semantic al tehnicului, nu este o analogie neapărat întâmplătoare, dacă ar fi să observăm accentul pe care autorul îl pune asupra detaliilor legate de tot ce ține de aspectele traducerii din punctul de vedere al tehnologiei computerizate. Se pare că nici domeniul traducerii nu a fost ocolit de (re)evoluția în tehnologie din ultimele decenii, așa cum ne subliniază autorul, astfel încât, pe lângă aspectele lingvistice ale traducerii, anume: definire a conceptului, modalități de traducere, caracteristici, posibilități și

imposibilități generate de aceasta, relația inseparabilă cu arta, știința și contextul cultural, precum și o prezentare diacronică a fenomenului, rolul și scopul traducătorului, ni se pune la dispoziție o paletă întreagă și foarte riguros întocmită de detalii care ne incită interesul și ne fac să ne dăm seama cât de complex este această latură tehnică a fenomenului traducerii. Faptul că acesta s-a dezvoltat în paralel cu tehnologia computerizată ne face să fim conștienți de importanța de care traducerea se bucură, după o lungă perioadă în care unii o considerau ”scriere la mână a doua”.

Așadar, cartea abundă de informații tehnice, care ar putea, de ce să nu recunoaștem, timora și descuraja un lingvist a cărui prerogativ nu este tocmai tehnicul, dar, cu toate acestea, *Traps of Translation*, fiind concepută ca un ghid practic pentru traducători, așa cum reiese și din subtitlu, *A Practical Guide for Translators*, reușește să fie *reader-friendly* sau mai bine *translator-friendly*.

Astfel, pe lângă evoluția diacronică, istorică a traducerii, ni se prezintă și o evoluție a traducerii din perspectiva textului de tradus (traducere literară, traducere specializată, traducere audiovizuală, sau în relație cu fenomenul globalizării și localizării), și, nu în ultimul rând, o gestiune a tendințelor în traducere, care, desigur se află sub auspiciile tehnicului (traducerea asistată de calculator, softuri de traducere.) Nici anexele cărții nu sunt tocmai de neglijat, dacă ținem cont de faptul că ele aduc împreună un număr consistent de linkuri către dicționare și lexicoane din mediul virtual, de unelte de traducere asistată de

calculator sau de publicații sau asociații din domeniu.

Este o carte care ne trezește imediat interesul, pentru că, găsim în această carte lucruri noi: găsim, așadar, informare, lucruri pe care le știm, poate, deja, dar uneori abordate din altă perspectivă; găsim, confirmare și completare; pentru că, sunt în această carte lucruri care ne uimesc; găsim surpriză și noutate pentru că sunt în această carte lucruri care ne pun pe gânduri; găsim problematizări. Poate că cel mai tare ne impresionează faptul că sunt aici păreri susținute, opinii personale justificate, ba mai mult, chiar și soluții practice referitoare la problematica traducerii.

Așa cum anunță încă din prefața cărții sale, autorul problematizează aspecte variate și controversate legate de fenomenul traducerii, astfel: vorbește despre aspecte clasice ale temei: despre relația dintre lume – limbă – relativitate și comunicare; despre încercări de definire ale traducerii, despre ce este și ce nu este traducerea; despre momente cruciale din istoria traducerii, amintind nume sonore ale unor învățați și cărturari care s-au aplecat asupra subiectului în discuție de-a lungul istoriei omenirii, de la Sf. Ieronim, patronul spiritual al traducătorilor, la Roger Bacon, Lawrence Venuti sau George Steiner, și nu în ultimul rând, despre sarcina și rolul traducătorului

Dar, mai presus de toate, studiul insistă asupra aspectelor moderne ale traducerii, precum: aspecte legate de evoluția și revoluția traducerii din punctul de vedere al dezvoltării tehnologiei, acest virus al lumii în care

trăim; aspecte legate de posibilități moderne de traducere asistată de calculator, unde aflăm multe (și...complicate) detalii tehnice.

Este acel gen de carte în care plăcerea de a citi se combină fericit cu temeinicia unei abordări riguroase a problemei traducerii la modul cel mai serios, iar autorul nu face rabat de calitate, echilibru, organizare.

Este acel gen de carte care, deși înțesată de trimiteri și referințe ce pot părea copleșitoare la o primă lectură, este o carte auto-explicită: autorul și-a dat, desigur, seama că este necesar să creeze un context cât mai complex abordării pe care o propune, ca urmare, el gestionează cu grijă acele detalii tehnice mai greu de digerat pentru studentul sau tânărul traducător, căruia, această carte îi este adresată, după cum mărturisește chiar autorul.

Și, tot autorul ne promite, încă de la început, că această carte, scrisă pentru și ca rezultat a activității cu studentul ucenic în ale traducerii, va avea o continuare, pe care, eu, una, abia o aștept.

Bianca HAN

Victor Ieronim Stoichiță, *Despărțirea de București. O povestire*, Editura Humanitas, București, 2015

Victor Ieronim Stoichiță este, astăzi, cel mai reputat teoretician, istoric și critic de artă român. Doctoratul la Paris, cu teza *Le Prémoderne, Aspects poétiques et intertextuels dans la peinture du XVI^e et du XVII^e siècles*, activitatea didactică

universitară la prestigioase instituții academice, ca profesor titular (Universitatea din Fribourg) sau ca profesor invitat (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, Harvard University, Sorbona, universitățile din München, Göttingen și Frankfurt), precum și cărțile de incontestabilă rigoare și de cert impact internațional –toate aceste însemne ale valorii și competențelor consolidate imaginea unei personalități de anvergură în domeniu. Cărțile de istorie, teorie și critică a artei ale lui Victor Ieronim Stoichiță (*Pontormo și manierismul, Instaurarea tabloului, Creatorul și umbra lui, Efectul Don Quijote, Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur, Scurtă istorie a umbrei, Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock* etc.), unanim apreciate, reprezintă repere importante și incontestabile în domeniul interpretării imaginii. Lecția erudiției, asimilată cu tact, elevație și rigoare, se completează prin cultul și simțul nuanței, dedicat revelării celor ascunse dedesubtul aparențelor. De altfel, așa cum mărturisea într-un interviu, erudiția își revelează semnificațiile, pentru Victor Ieronim Stoichiță, în măsura funcționalității sale întrudersăvârșirea demersului hermeneutic („Erudiția ca scop în sine nu are nici un rost. Mă feresc de ea, sper că nu există acest pericol, pentru că de fapt nu iubesc erudiția în sine. Iubesc numai o erudiție care poate fi pusă în slujba unor descifrări de sensuri. Și asta poate că o știu de la Constantin Noica sau, în orice caz, el mi-a transmis-o picătură cu picătură”).

O carte de excepție (recompensată, de altfel cu premiul Academiei Franceze în 2015) este *Oublier Bucarest. Un récit*, carte

publicată la editura Actes Sud în 2014 și apoi, în traducerea Monei Antohi, la Humanitas, în 2015, sub titlul *Despărțirea de București. O povestire*. Legitimată de toate servituțile și privilegiile genului autobiografic, narațiunea lui Victor Ieronim Stoichiță reconstituie o întreagă epocă revolută, cu detalii de atmosferă și de evoluție a destinelor, cu o indubitabilă nevoie și plăcere de a rememora și de a-și clarifica, în labirintul propriilor amintiri, trasee ale devenirii proprii, sau imagini de fundal ale unei epoci dramatice (România între 1953 și 1968, adică între moartea lui Stalin și plecarea autorului la Roma cu o bursă). *Despărțirea de București* este, desigur, o despărțire de un trecut cu amprentă tragică, de spațiul și timpul copilăriei, de avatarurile adolescenței, de familie și de patrie. Subtitlul (*O povestire*) orientează atenția cititorului spre modalitatea *literară* a reconstituirii, arpegiile memoriei fiind orchestrate de o retorică rafinată a povestirii. Una dintre cele mai tulburătoare pagini din carte e cea în care sunt descrise „fantomile” care, în 1964, încep să populeze străzile Bucureștiului, e vorba de deținuții politici eliberați atunci printr-un decret, în vizibil contrast (palizi, cu privirea rătăcită, tăcuți) cu restul locuitorilor Capitalei („În august 1964, orașul s-a umplut de fantome. Erau, în majoritatea lor, bărbați de o anumită vârstă, uneori și femei, cu toții foarte palizi, contrastând, în acel sfârșit de vară, cu oamenii care se întorceau din vacanță. Erau tăcuți, aveau privirea rătăcită. Îi recunoșteai după hainele din alte timpuri, precum și - așa mi se părea - după un oarecare miros de mucegai. Erau cei care scăpaseră din pușcării, ultimii deținuți

politici, eliberați prin decret ministerial, despre care se vorbea în șoaptă de o vreme”).

Desigur, cartea lui Victor Ieronim Stoichiță își joacă, în fapt, conformația, destinul și mecanismele narrative într-o densă rețea de antinomii, circumscriind adevărul interiorității și adevărul istoriei, imaginarul și cotidianul, reverberațiile trecutului și optica inevitabil subiectivă a prezentului. Scriitorul mărturisește cu sinceritate toate aceste aporii ale scriiturii autobiografice, care, pe măsură ce restituie un trecut, îl și reinventează, prin recursul la imaginar, la retorica ficționalității, sau prin apelul la restituirea, într-un mod cât mai veridic, a meandrelor memoriei, prin care mai degrabă se evocă o atmosferă, decât se reconstituie o epocă în datele sale concrete („Nu este o carte de memorii, ci o carte de evocare a unei atmosfere. Este o carte mai adevărată decât adevărul și mai imaginativă decât imaginarul. Am început să scriu pentru familia mea, pentru copiii mei născuți în Germania, apoi m-am lăsat prins de firul întâmplării, de o anumită melodie a frazei, ceea ce a dus la un text mult mai literar decât aș fi crezut. O adevărată surpriză și pentru mine”).

Tectonica narațiunii autobiografice este consolidată prin inserția unor proiecții ale imaginarului, prin evocarea unor profiluri umane și a unor scene memorabile, relevate printr-un exercițiu, îndelung exersat, al evocării, ce presupune vocația distanței și reverberațiile nostalgiei, dar și imersiunea într-o logică a trecutului din care nu este absentă percepția revelatoare a concretului, nici inserturile unei etici grave, deplin asumate, prezente în

straturile profunde ale textului, în subliminalul rostirii anamnetice. Semnificativă, ca prezumție de destin și indiciu de narațiune divinatorie e scena ghicirii viitorului în cafea de către turcoaica Menarú („Trebuiau să vorbească serios despre toate astea, dar nu atunci, fiindcă era cald și toată lumea era enervată. Sora mea, Cristinel, care dormea în camera de alături, a început să plângă din cauza diareii, iar eu am înțeles că ne așteaptă vremuri grele. Mai mult, am înțeles că se sfârșise copilăria. Aveam treisprezece ani, și era puțin cam devreme, simțeam asta. /.../ Gata! Și mai grav, nu știam ce anume se așteaptă de la mine și, la drept vorbind, nici eu nu aveam habar ce anume așteptam eu însumi de la mine.”). Relevantă pentru antagonismele epocii, pentru opoziția dintre lumea veche și cea nouă, este scena din Cișmigiu, în care protagoniștii sunt exponenți a două moduri de gândire, de trăire și de expresie („Tovarășul Costel avea ochi cenușii. Costumul lui era cenușiu, cravata la fel. Purta șosete verzi. Zărindu-le, m-am simțit deodată liniștit. Eram așezați amândoi pe o bancă din Cișmigiu și, uitându-mă cu coada ochiului la tibiele slabe și albe ale tovarășului Costel, dezgolite de șosetele care-i tot cădeau, am fost sigur c-o să-i fac față”).

Desigur, narațiunea lui Victor Ieronim Stoichiță are toate accentele și trăsăturile timpului istoric evocat (oprimare, teamă, cenzură, rezistență interioară, angoasă, teroare etc.), din meandrele confesiunii reieșind, însă, și un autoportret veridic al autorului, proiectat pe fundalul tabloului de epocă, alcătuit din detalii, nuanțe, senzații, culori și

forme ce stau, cu toate sub semnul tutelar al nostalgiei, stare inefabilă ce reține, în vibrațiile ei molcome, păienjenișul, jumătate real, jumătate ficțional, jumătate iluzie evocatoare, jumătate deziluzie, al unei lumi revolute, dramatice, bolnave, plasate în plin infern al comunismului. Galeria de personaje (părinți, bunici, mătuși, unchi), de peisaje și de scene cu dinamismul existențial divers favorizează credibilitatea evocării, prin decupaje de realitate plasate în ambianța cotidianului, prin conturarea unor gesturi și tablouri de familie, prin fresca amplă, cu desen riguros trasat, a epocii. Narațiunea confesivă e completată de memorabilul portret al bunicului matern, de afecțiunea față de fratele său Adrian, de listele de lecturi, de galeria profesorilor din liceu sau de rememorarea admiterii la facultate. Cu toate acestea, revizitarea trecutului presupune, oricâtă voință de autenticitate s-ar investi, și o revizuire a lui, o ficționalizare a memoriei, ce provine din chiar mecanismele și avatarurile scriiturii, care avantajează un anumit detaliu, privilegiază o ambianță, o figură, o scenă sau un portret.

Despărțirea de România a lui Victor Ieronim Stoichiță este, în fond, despărțirea de un întreg trecut cu amprentă tragică, dar ea presupune și integrarea într-un nou destin, într-o nouă existență, în conturul unei ambianțe cu totul diferite, aceea a libertății, de exprimare, de gândire și de conduită existențială.

Iulian BOLDEA

Eliza Filimon, *Worlds in Collision. Angela Carter's Heterotopia*, GRIN Publishing GmbH, 2013, ISBN-13: 978-3-656-50763-5

Apărută la Editura GRIN Publishing GmbH în anul 2013, cartea Elizei Filimon oferă o abordare diferită a operei scriitoarei Angela Carter, pornind de la ambițioasa intenție declarată de a se distanța de o analiză a scrierilor acesteia din perspectiva unor grile literare ce se dovedesc prea rigide pentru intertextualitatea, varietatea tematică și stilistică ce caracterizează discursul carterian și care fac dificilă încadrarea fermă a acestuia în vreuna dintre ele.

Ca 'remediu' discursiv la aporia încadrării, Eliza Filimon propune *heterotopia* – concept preluat din geografia culturală și, datorită maleabilității semantice, ridicat la rang de metaforă ce face trimitere la spații (Foucault) încărcate de mister, la alteritate și granițele înșelătoare ale acesteia, la contra-discursuri, liminalitate, parcurs identitar, demarcații echivoce, fluide. Spațiul devine, spune autoarea, un limbaj care „poate fi utilizat pentru a defini relații socioumane, iar teritoriile conturate cu ajutorul a multiple discursuri și centre fluctuante oglindesc etapele formării identității.”

Cartea este structurată în cinci capitole: „Converging Echoes”, „Heterotopian Zones – Inner Depths of Outer Spaces”, „Heterotopia – Reaching for the Other”, „Heterotopia – Dynamics of Performance”, „Heterotopia – The Warp and Weft of Storytelling”. Autoarea reușește să

construiască un cadru teoretic complex, pe care suprapune un corpus de analiză ce cuprinde nu doar opera scriitoarei britanice, ci și adaptările cinematografice ale scrierilor acesteia: *The Magic Toyshop* (1967), *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), *The Passion of New Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984), *Wise Children* (1991), 'The Loves of Lady Purple' (Fireworks, 1974), și 'The Erl-King', 'Lady of the House of Love', 'The Company of Wolves' (*The Bloody Chamber and Other Stories*, 1979).

Eliza Filimon aduce în discuție și viziunea feministă a scriitoarei, un demers ce vizează stereotipurile feminine din literatură și reprezentările denaturate, trunchiate ale feminității din cultura patriarhală: „Aceste stereotipuri explodează în lucrările sale”, spune autoarea, „și sunt remodelate în forme comice, seducătoare sau grotești. În același timp, scopul său declarat este de a răsturna ordinea socială cu ajutorul strategiilor narrative postmoderne, dezmembrarea ordinii simbolice, jocul cu mitologia, deconstrucția poveștilor. Ea rămâne în relație strânsă cu discursurile pe care le demontează prin utilizarea formală a genurilor literare cunoscute și prin aparenta revitalizare a arhetipurilor și simbolurilor.”

Primul capitol are rolul de a contextualiza opera lui Angela Carter, concentrându-se asupra tematicii principale a acesteia și, totodată, abordând și etapele receptării critice pe plan internațional; tot în acest capitol introductiv, se inițiază o analiză a conceptului de heterotopie (etimologie, sens literar, sens științific), trasând, pe de

o parte, cadrul teoretic pe care se fundamentează demersul Elizei Filimon, iar pe de altă parte, evidențiind legătura dintre conceptul de heterotopie și spațiul/spațiile dinamic(e) ca produs al actului de creație carteriană.

Al doilea capitol al cărții oferă cititorului o analiză a spațiilor publice și domestice, interioare și exterioare, nu fără a acoperi și problematica evadării individului dintr-un spațiu al paraliziei și/sau al anxietății identitare către un spațiu dorit catartic. Castelul, închisoarea, peștera/uterul, pădurea („labirintul înfrunzit”), deșertul, orașul sunt reperele heterotopice pe care Eliza Filimon se axează în acest capitol. Călătoria fizică și mentală devine centrală, iar personajele sunt analizate în mișcare. Identitatea devine astfel o realitate negociată în raport cu mișcarea sau absența acesteia, cu rădăcini în trăirea claustrofobică și spațiul sufocant ce alimentează dorința de evadare. Corpusul de analiză al acestui capitol e dat de romanele *The Passion of New Eve*, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, *Nights at the Circus*, și povestirea ‘The Erl-King’.

Capitolul trei continuă demersul ce vizează granițele identitare, de această dată privite din perspectiva arhetipurilor animus și anima, a formelor pe care le îmbracă masculinitatea și feminitatea, a relației conflictuale individ/sine – ceilalți/Celălalt, aducând în prim plan sfera ideologică patriarhală (inclusiv relația inițială de subordonare a femininului la masculin) și raportându-se la concepte precum *violența* (Foucault), *privirea* (Laura Manley), *dorința* (Rosemary Jackson, Catherine Belsey) și nevoia de

trăire manifestă a acesteia, relația anagonică dintre rațiune și dorință. Corpusul de analiză e dat de romanele *The Passion of New Eve*, *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman*, *Wise Children* și povestirile ‘The Erl-King’, ‘Lady of the House of Love’, ‘The Loves of Lady Purple’.

În al patrulea capitol al cărții sale, Eliza Filimon insistă asupra identității reconstruite prin intermediul jocului și al măștilor, delimitând heterotopia ca spațiu al jocului și performativității, în care imaginarul și realul se întrepătrund într-un triumf al grotescului și, totodată, al comicului. Corpusul de analiză reprezentat de romanele *The Passion of New Eve* și *Wise Children* pliază pe o grilă teoretică ce face trimitere la corpul grotesc feminin (Donna Haraway), râsul grotesc (Bakhtin), spațiul *thetic* și *abject* (Kristeva), dihotomia masculin/feminin, transgresie și androginitate subversivă, simbolism alchimic (în speță motivul dublului și figurile hibride).

Romanele *The Magic Toyshop*, *The Passion of New Eve*, *Nights at the Circus*, *Wise Children*, povestirea ‘The Company of Wolves’ și ecranizările *The Magic Toyshop* și *The Company of Wolves* reprezintă materialul de analiză al capitolului final al cărții Elizei Filimon, cu accent pe perspectiva vizuală și lingvistică. Spațiul heteroglosic este adus în atenția cititorului, în timp ce heterotopia este înțeleasă ca rezultat al discursului narativ și ambiguității acestuia, conceptul fiind aplicat nu doar la scrierile lui Carter, ci și la adaptările cinematografice percepute ca „exemple ale suprapunerii spațiului fizic și a celui

virtual” prin intermediul ecranului înțeles ca „un teritoriu al alterității, care transformă personajele creionate pe hârtie în entități și voci care pășesc dincolo de cadrul paginii și ecranului.”

Nu în ultimul rând, autoarea adresează cititorilor îndemnul de a continua incursiunea în universul polifonic al autoarei britanice prin abordarea teatrului radiofonic și scrierilor jurnalistice ale acesteia.

Cristina NICOLAE

LIST OF AUTHORS

- AKINGBE Niyi, Associate Professor of Comparative Literature in the Department of English and Literary Studies, Federal University *Oye-Ekiti*, Ekiti State, Nigeria
- BOLDEA Iulian, Professor, PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- BUDA Dumitru-Mircea, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- CHIOREAN Luminița, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- CIOANCĂ Costel, PhD, Scientific and cultural coordinator of the *Ancient Western Art Museum* of the Romanian Academy
- CISTELECAN AL, Professor, PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- DRĂUCEAN Adela, Associate Professor PhD, *Aurel Vlaicu* University of Arad
- FILIMON Eliza Claudia, Assistant Prof. PhD, University of the West, Timișoara
- GHASEMI Parvin, PhD, Department of Foreign Languages and Linguistics, *Shiraz* University, Iran
- HAN Bianca-Oana, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- IMRE Attila, Associate Prof. PhD, *Sapientia* University Cluj-Napoca
- LAKO Cristian, Assistant PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- LIRCA Corina, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- MARCU Nicoleta Aurelia, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- MURAR Anca, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- NEYSHABUR Ehsan Emami, PhD Candidate, Department of Foreign Languages and Linguistics, *Shiraz* University, Iran. Also lecturer in English Literature, University of Neyshabur, Iran
- NICOLAE Cristina, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- NISTOR Eugeniu, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- OGUNYEMI Christopher Babatunde, Senior Lecturer in Comparative Literature, Department of English, *Adekunle Ajasin* University, Akungba-Akoko, Ondo State, Nigeria
- RUS Maria-Laura, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- ȘTEFĂNESCU Dorin, Professor, PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
- ȘTEFANOVICI Smaranda, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş